VITTORIO CAPETTI.

OSSERVAZIONI

SUL

PARADISO DANTESCO

PARTE I.

CON UN'APPENDICE SULL'ONOMATOPEA NELLA DIVINA COMMEDIA

VENEZIA
STABILIMENTO TIPO-LIT. FRATELLI VISENTINI
1888.

A MIA MADRE

PERCHÈ DEBBO ALLA NOBILTÀ DEL SUO ESEMPIO

ALLA GRANDEZZA DEL SUO AFFETTO

QUANTO È DI NON VOLGARE IN QUESTE PAGINE.

Voleva che il mio lavoro fosse un' illustrazione delle più riposte e meno avvertite bellezze d'ogni cantica; di quei luoghi ove l'arte di Dante è più sapiente ed ingegnosa. Molti, io pensava, fanno per ignorante ammirazione ciò che il Bettinelli per ignorante irriverenza: riducono il poema a un' antologia: tanto s'è scritto e detto sulla Francesca e sull'Ugolino, e tanto poco sulla maestria del poeta nelle minori scene; non dico maestria di parole e di costrutti, ma dell'intima composizione.

Cercare le supreme ragioni di quell'arte meno appariscente nelle supreme ragioni morali che spesso occulte governano tutta la compagine del lavoro dantesco, mi pareva studio non tentato e non vano. Preziose sono le osservazioni del Cesari, ma riguardano solamente la parola e la frase;

belle e dotte le dissertazioni del Tommaseo, ma dànno troppo sovente in acutezze, nè studiano proprio l'arte, sì il pensiero del poeta, come pure gli scritti di Paolo Perez, ov'è la sagacia del filosofo e la finezza dello scrittore di buon gusto. E per tacer dei minori, il De Sanctis rivelò magistralmente le sovrane bellezze soltanto degli episodi più celebrati; e il Lamennais, che fra gli stranieri scorse e sentì meglio di tutti l'arte del poeta, accompagna di belle riflessioni il compendio o la versione di alcuni luoghi più insigni delle due prime cantiche (*). Perciò l'opera di tutti questi valentuomini non risponde se non in parte al concetto ch'io vagheggio.

Ma dal pensare all'eseguire ci corre; e il vasto disegno d'illustrar le tre cantiche

---

(*) Dante Alighieri, sa vie, ses doctrines et ses œuvres: introduction à la Divine Comédie. — Oeuvres posthumes publiées par E. D. Forgues - Paris, Paulin et Le Chevalier, 1885, p. LXVII - CXVI. Ma non giunse che al c. XXIX del purgatorio. « Au seuil de la seconde Cantique et de la troisième, s'arrête, scellé pour jamais des mains de la mort, le plus magnifique commentaire que la Trilogie Dantesque ait dû à ses innombrables interprètes. Così nota un po' enfaticamente il Forgues (CXVII).

s' è rimpicciolito in queste povere osservazioni sopra una cantica sola. Tuttavia, considerando che il Paradiso è la parte meno illustrata, mi parve di poter incarnare il mio disegno anche restringendomi soltanto a quella: perchè i confronti colle altre due, e le simmetrie e i paralleli si presentano così frequenti, che non si può guardare un solo fregio, senz' abbracciare nel tutto insieme la gran mole dell' edificio dantesco. E così, fermando l' attenzione su alcuni principali argomenti nel Paradiso, m' è riuscito di ragionar quasi sempre anche delle altre due cantiche, sia nel testo e sia nelle note, in cui ho esposto qualche mia idea su alcune o già dibattute o non ancora osservate questioni d' ermeneutica. Ho poi soggiunto a compimento di questa prima parte (*) del mio lavoro un breve scritto intorno all' onomatopea, che trae gli esempi da tutte le tre cantiche.

Il fervore degli studi danteschi c' è

(*) La seconda parte comprende i seguenti capi: I. Il dolore fonte d' ispirazione a Dante — II. L' umano nel Paradiso. — III. L' aspettazione di un prodigio nell' arte dantesca. — IV. Il divino nel Paradiso.

sempre stato di buon augurio: ci ha confortato a risorgere, ci conforterà a salire. Anche in mezzo a più dotti e più gravi lavori, questo tentativo mio e il concetto che lo informa potrà non dispiacere, invogliando altri a far meglio. E perchè il libro è nato nella scuola, i giovani vi apprenderano che non si deve soltanto ammirare, ma intendere e sentir più intimamente che si può l' opera del nostro primo poeta. Il quale, a dire il vero, sarà il più malcontento; e se da cinque secoli, per la stessa sua gloria, non subisse la sorte di dover dire quello che piace agli altri e non quello che ha voluto lui, chi sa quante volte griderebbe a me come all'asinajo: *Cotest' arri non ci mis' io.*

Belluno, Agosto 1887.

CAPO I.

IL PRINCIPIO DELLA III. CANTICA

Incomincia la III. cantica da un' affermazione solenne, da un grido d' ammirazione, quasi fosse la prima strofa d' un inno cristiano. Il poeta nell' epistola allo Scaligero, innanzi di commentare filosoficamente il prologo del I. canto, dimostra la bontà e la perfezione della prima parte del prologo stesso, perchè comprende le tre qualità che secondo Cicerone si richiedono a ben cominciare un lavoro, specialmente di genere meraviglioso; cioè che renda benevolo, attento e docile il lettore. (1) E con ciò il poeta ha detto quanto si poteva dire al suo tempo intorno alla bellezza e alla convenienza di un componimento letterario: la critica allora badava a un punto solo, se le regole rettoriche d' Aristotile e di Cicerone erano osservate, senza cercare più oltre. Per tal modo

potè avvenire che Dante di mente altissima e disposta alle più sottili investigazioni della verità, non abbia notato più acutamente le ragioni vere d' un incominciamento che è insieme così alto e così naturale. Quegli impacci delle regole e della scuola non scemarono al poeta nè la potenza di vedere e di stabilire i suoi principi, nè la libertà dell' ispirazione, ma gli menomarono la coscienza critica della propria arte. A quel modo che amore gli dettò dentro, andò significando anche qui il poeta : ed ecco la naturalezza del suo prologo.

Sia che riguardiamo alla finzione o al momento reale della concezione poetica, principio dell' ultima parte d' un tanto lavoro, dovea essere l' inno. La fantasia ha appena riposato da un volo sì arduo; l' intelletto è ancora abbagliato dallo splendore della visione di Dio, che getta come un ombra lieve sulla memoria: la prima voce di chi comunica altrui la notizia meravigliosa dei prodigi contemplati può essere altro che un grido, il quale celebri la gloria del Creatore? E il poeta che colla viva fede di quei tempi si accosta al compimento di quel poema sacro, di cui ha tutto il disegno nell' accesa fantasia, compendia in un inno a Dio quanto una celeste ispirazione gli detterà sui gloriosi spiriti della vita eterna. Ma questo breve inno che ha principio colla parola *gloria*, come il canto degli angeli, è in ogni sua parola ragionato, e si lega naturalmente al resto del prologo che ha carattere più propriamente narrativo, benchè duri

la concitazione della prima terzina. (2) È come dicesse: In ogni parte dell' universo penetra il raggio della gloria di Dio che conservando le cose create, perpetua l' atto creativo; ma vi è un luogo dove sfolgora tutta la gloria del creatore: è questo luogo l' Empireo, ed io fui là. Perciò col semplice mezzo di ben disporre le parti della narrazione, il poeta ha conseguito l' effetto di muovere fortemente l' animo del lettore, che è assai più di quello che la rettorica del suo Cicerone voleva ottenere. (3)

Si rammentino i principi delle prime due cantiche e si vedrà come convenga ciascuno al carattere delle singole parti del poema. La descrizione della notte imminente, in cui Dante, unico tra i vivi, scende nel regno dei morti a sostener la lotta colla pietà e coi dolori, annunzia il triste racconto del viaggio infernale: (4) l' intonazione animata e balda che dà principio al Purgatorio, accenna veramente il sorgere della morta poesia; quel non so che di malinconico senza tristezza e di umano senza passioni, per cui piacque e piace alle anime gentili più delle altre la seconda parte del poema. (5) E il paragone della nave e del mare il poeta lo ripiglia nel Paradiso, ma non se ne serve nel prologo: la navicella che alza le vele per correr miglior acque, è già un legno che cantando varca e lascia smarrite dietro a se le barche picciolette di chi vorrebbe seguirlo per un' acqua che giammai non si corse.

È pur da osservarsi una corrispondenza che è tra la prima terzina e quell' ammirabile esposizione dell' ordine e dell' armonia universale con cui Beatrice chiude questo canto. Parrebbe che qui pure il poeta pensasse « quelle cose esser belle, le cui parti debitamente rispondono, perchè dalla loro armonia risulta piacimento », (6) piacimento non all' orecchio che si diletti d' un ritorno di suoni, ma alla mente che si appaghi d' un ritorno di alti concetti. L' idea dell' onnimotore che penetra e risplende più o meno nell' universo, compendia la dottrina dell' ordine universale: la diversa nobiltà sortita dalle creature, per la quale son più o meno vicine al principio del loro essere e alla causa della loro essenza. E questa relazione logica, quasi anticipazione di concetti, risalta artisticamente nelle due imagini grandiose della gloria divina che penetra e risplende in ciascuna parte del creato, e del mare senza sponde e senza confini per cui le creature si muovono incessantemente a diversi porti, quel mare immenso a cui Piccarda rassomiglierà più innanzi il volere divino.

NOTE

(1) Epist. ad K. Scalig., 19.

(2) Si notino nel resto del prologo le parole che ritraggono imaginosamente l'altezza e l'immensità delle cose vedute: l'intelletto si sprofonda come in un abisso (confr. Purg. c. 6. vv. 121, 122); e dietro al volo della mente non reggono le piume della memoria. Anche nella Vita Nuova: « Non si può dire nè tenere a mente, Si è novo miracolo gentile ». Cfr. invece Parad. XIV. 103.

(3) In alcuni componimenti lirici più meditati, chi esamini attentamente, vedrà che i primi versi rappresentano anzichè l'erompere della passione e dell'entusiasmo poetico, la condizione psicologica dello scrittore che ha lungamente pensato il suo tema; onde quel principio è logicamente necessario; è come la conclusione d'un tacito ragionamento che il lettore può ricostruire nelle sue parti. Si prenda ad esempio il Carme dei Sepolcri, che incomincia da una interrogazione, appunto perchè il poeta ha pensato seco stesso l'utilità e il conforto delle tombe; e dell'intero suo discorso ha colto ed espresso la conclusione che è una triste e sconsolata domanda alla quale contrastano con mirabile effetto le profetiche e solenni affermazioni di Cassandra, che pongono fine al Carme.

(4) Accenno questi versi come protasi della prima cantica, quantunque i primi due canti formino come il prologo del poema, e la narrazione epica abbia principio solo col terzo canto. Ma ivi è annunziata la materia dell'Inferno che è una lotta continua, e alla proposizione, come nelle altre due cantiche, succede la bella invocazione delle muse ispiratrici, dell'ingegno illuminante e della memoria conservatrice.

(5) Vedi: Lettere di G. Capponi. Vol. 3., 417.

(6) Convito, I, 5.

CAPO II.

PICCARDA.

Non è tutto un'arida dimostrazione il canto secondo, ma vi sono bellezze che altri ha già illustrato: la foga dei primi versi e la baldanza del poeta consapevole della grandezza propria e presago della propria gloria; quell'affermare con imagini più splendide di quelle usate nel primo canto che nove muse gli additano la meta, quel volgersi ai pochi eletti, i quali possono mettere il naviglio dietro ai solchi asciati dal suo legno che procede trionfalmente; poi la descrizione del rapido salire alla luna, ove la similitudine volgare della freccia uscita dalla cocca pare pensata la prima volta dal poeta; e il congiungersi colla prima stella, e finalmente la terzina mirabile « Per entro a se l'eterna margherita ecc. », nella quale è la precisione di un teorema e l'evidenza d'una pittura gentile. Qual-

che fiore si raccoglie anche nella parte dimostrativa e confutativa di Beatrice: le arti tutte che come ruscelli sgorgano dalla fonte dell' esperienza, imagine in cui è come una visione dei tempi moderni; la luce del vero così vivace che tremolerà a Dante nel suo aspetto; il traslato potente, per cui i cieli son chiamati organi dell' universo, quasi membra d' un gran corpo, e la concisione del verso: Che di su prendono e di sotto fanno. Ma queste grazie minute sono vinte dalla vaga e celestiale bellezza del primo episodio al quale ci accostiamo.

Dante ci presenta qui pure una donna. Ed è notevole come egli collocasse le tre più poetiche figure femminili, ciascuna, a dir così, sulla soglia di ciascun regno spirituale; come se volesse affidare alla donna gentile e sventurata l' ufficio di destare la nostra pietà. Francesca è nel secondo cerchio infernale, ma dove cominciano veramente a vedersi i tormenti e i tormentati; Pia nel secondo recinto dell' antipurgatorio tra le anime più dolorose e più sfortunate del mondo, parla dopo Jacopo e Guido, ma intenerisce e commove più profondamente. (1). Piccarda apparisce innanzi ad ogni altro spirito, nel primo cielo; tra più facce a parlar pronte, parla ella sola. Cotesta apparizione e l' effetto improvviso che fece sovra di lui è dal poeta descritto in quel modo ingegnoso e con quell' arte che usa più d' una volta in ogni cantica. Gli spiriti celesti, come hanno diverso gra-

do di beatitudine secondo i loro meriti, così del lume che dagli occhi loro sfavilla sono più o men circonfusi: le anime della prima sfera si velano della luce loro, ma non sì che non trasparisca tuttavia una lieve e debole imagine dei loro sembianti. Dante da questa sua invenzione, per cui all'armonia morale della giustizia rimuneratrice corrisponde un'armonica distribuzione di luce, simbolo ed espressione di ogni beatitudine, trae un partito bellissimo. Beatrice, la sua guida, ha compiuto il dotto ragionamento, ed egli pensoso e raccolto finchè la donna dissertava, come gli tremola innanzi alla mente la luce del vero, leva il capo per dire con onesta franchezza: Io sono convinto; ma avanti che egli possa muovere il labbro, gli apparisce cosa di tanta virtù che lo attira tutto a se, e gli cancella dalla memoria ciò che un momento prima occupava interamente il suo spirito. È una visione improvvisa, come l'imagine dei nostri volti rimandata debolmente da un terso cristallo, o dalla superficie d'acque pure, chete e non profonde; pallidi riflessi che si discernono a stento, quale appena si discerne il candido monile dalla nivea fronte che ingemma. Il poeta, errando, si volta indietro a cercare quei sembianti specchiati che mostrano desiderio di parlare, ma nulla vede: allora torna a Beatrice, che sfavilla dagli occhi un sorriso di santa letizia e di benevola pietà. Per tal modo naturale si muta e s'avviva la prima scena del regno celeste. Am-

monito dell' errore, Dante si volge all' ombra che parea più vaga di ragionare, chiedendole il nome suo e la condizione di tutti. E Piccarda risponde colla soavità d' una donna gentile, d' una vergine suora e d' un' anima beata: la sua cortesia chiama carità che si conforma alla carità divina: anch' ella, come Francesca, parla per amore, ma per un amore puro e universale. Non dice subito il suo nome, ma crede che la cresciuta bellezza della vita beata non impedirà a Dante, che la conobbe nella vita terrena, di riconoscerla qui. Ma poichè il poeta non è « festino a rimembrarla », la pietosa che non vuole indugiargli nemmeno d' un istante l' adempimento del desiderio, proferisce il suo nome, ripetendo due volte la parola che esprime la sua felicità. A questo punto si rammenta come Dante ci promettesse quasi di presentarci tra le anime del cielo la bella e virtuosa figlia di Simone Donati. Nella cornice dei golosi procedono lentamente Dante e Forese, Virgilio e Stazio; due amici che stanno per dividersi chi sa per quanto tempo; un discepolo che antepone la felicità di parlare col maestro adorato alla felicità stessa dei cieli dov' è per entrare. A questa mestizia che precede sempre il momento della separazione, consuona la mestizia del secondo regno e del sesto balzo: la pallida turba degli spettri che vagolano intorno a Dante, guardandolo meravigliati colle livide occhiaje. Il pensiero del poeta va errando in mezzo a questa malinconia; par che si

abbandoni a un sogno, allentando il freno al concatenato discorso. (2). Così egli passa da un soggetto all' altro: addita Stazio, chiede di Piccarda, vuol sapere delle anime che lo guardano. Forese risponde che Piccarda ha in cielo la palma meritata. Siamo dunque preparati a sentire la storia di Piccarda e ad accompagnare la sua memoria gentile alla memoria della cognata Nella che abbrevia al marito il tempo doloroso dell' espiazione; alla memoria di Forese stesso di cui ci sembra ancor di udire quelle affettuose mestissime parole « Quando fia che ti riveggia? » Siamo anzi messi in vivo desiderio di conoscere le virtù che han meritato a Piccarda la corona del trionfo, indoviniamo dolori e virtù nascoste, che Dante stesso non seppe o non conobbe appieno, mostrando d'ignorare che Piccarda sia già beata nell' Empireo. Ma la sorella di Forese non ci appaga subito: ella parla tre volte e soltanto nell' ultima e brevemente dice di se e della sua vita; però in quelle brevi parole, in quelli accenni non determinati, in quelle stesse reticenze è un dramma, è una lunga storia. Opportunamente il poeta ci dipinge Piccarda in tal modo: come dei sembianti umani resta in queste anime beate appena un' ombra, così del mondo, dei suoi dolori e delle sue colpe rimane un debole vestigio, una vaporosa memoria nel loro spirito. Vergini sorelle risospinte a forza nel mondo non amarono il mondo; serbarono la verginità del cuore e della mente, ma non ebbero la forza di

lottare e di resistere alla violenza; e per questa debolezza, quantunque non colpevoli, quantunque nella vita perfetta, mancarono: Iddio, giusto nel premiare come nel punire, le ha poste nell' ultimo grado della beatitudine, sotto a quelli stessi che vissero nel mondo, che ne desiderarono la gloria, ma furono forti. Non è dunque per sottigliezza teologica, ma per un alto concetto della vita che il poeta colloca in basso luogo questi spiriti miti e innocenti, trascinati dalla rapina dei violenti di quel secolo. Tuttavia quella sorte « che par giù cotanto » non è cagione alle beate d' invidia: Piccarda lo dimostra in quel pacato e soave ragionare dove è tante volte ripetuta la parola carità, e non disdicono alla condizione dell' antica suora, avvezza a sillogizzare nel chiostro, quegli ispidi termini della scuola. Finalmente, quando il poeta con atto e con parola le chiede, perchè la tela della sua vita monastica restasse incompiuta, ella senza palesare alcuna commozione per questo risvegliarsi delle sopite memorie, quasi sdegnando di fermarsi sovra i pensieri mondani, indugia sugli affetti del chiostro. Nel principio della narrazione senti adunque la vergine suora che celebra la santa fondatrice del suo ordine, esalta la regola monastica e non pensa che alla vita spirituale: ma poichè è pur necessario accennare la violenza patita e i dolori sofferti, lo fa con brevità efficacissima, con riserbo verecondo. I congiunti violenti e sanguinari sono uomini « a mal

più che a ben far usi »; la violenza che le fecero fu un rapirla alla dolce chiostra; ma quanto strazio in quelle parole, quante memorie di dolcezze, di contemplazioni spirituali; qual contrasto fra i tumulti del mondo e una pace non ricuperata nel mondo mai più! Ma tutti i dolori, tutte le angosce, tutte le ripugnanze d' una nuova maniera di vita che non era la sua, sono in quell' ultimo verso mirabile, nel quale Dio che le ha dato la palma è chiamato a testimonio di quello che nessuno potrà mai penetrare. E di sè non dice più nulla ma come se troppo si fosse indugiata nelle memorie della vita trascorsa, s' affretta ad accennare un altro spirito, mossa da carità e da riverenza. Quell' anima, la più luminosa di tutta la sfera, è la gran Costanza, per cui l' aquila Sveva coperse delle sue ali la Croce Normanna. Però non la fa meritevole di tanto bene il grado che ebbe nel mondo; anzi le imprese e la gloria del marito e del figlio furono, agli occhi della pia narratrice, un vento che romoreggia e passa. (3). Il dispregio delle grandezze sublimò Costanza. Che una fanciulla dei Donati fuggisse gli odi feroci della sua famiglia prendendo il velo nel monastero di Santa Chiara, s' intendeva: il chiostro era asilo ai deboli che fuggivano, e riposo agli stanchi i quali si ritiravano dalle lotte: ma che l' erede potente dei Normanni abbandonasse il trono per una cella e il diadema per un umile velo, era virtù mirabile e singolare; onde Piccarda che non

dice di se stessa se non: « fuor mi rapiro della dolce chiostra » esalta la santità della regina che conserva anche tra gli splendori della reggia il desiderio della vita umile e ritirata. Così il poeta idealizzando e nobilitando la madre di un imperatore ghibellino accusato di sacrilegio dai Guelfi, la pone insieme colla sorella di quel Corso, che stretto con un guelfo avea cagionato la sua sventura. E non è senza ragione Costanza unita a Piccarda, chè il paradiso dantesco, serrato inesorabilmente ai violenti e ai feroci di qualunque parte politica, s'apre a coloro che hanno patito per quelle divisioni e per quelle ferocie. Ma la visione sta per dileguarsi: Piccarda ha parlato breve e soave, sfiorando appena il mondo e le sue vanità e le sue miserie: allora la parola si cambia in un canto di dolce preghiera; quelle faccie « a parlar pronte » sono svanite, e svanisce a poco a poco anche il volto sorridente di Piccarda; ma per la trasparenza adamantina del cielo diminuisce allontanandosi a grado a grado la forma lucente e muore il canto armonioso, finchè l'ultimo punto e l'ultima eco sono dileguati per sempre. Dante questo ritrae con una similitudine chiusa in un sol verso, che nella sua mirabile composizione, rappresenta il doppio effetto dello scomparire di Piccarda, sulla vista e sull'udito. Lasciando cadere una cosa grave in un'acqua cupa, l'occhio segue per qualche momento quel corpo, quell'ombra, quel punto che discende; ma dopo il tonfo non

s' ode altro romore. Questo affievolirsi del suono che la similitudine è insufficiente a ritrarre, lo rappresenta la cadenza del verso, accentato regolarmente, ma intessuto di bisillabi, per cui si deve staccare una parola dall' altra e senza lentezza: ogni posa deve essere come un momento dell'apparizione e dell' audizione, e una parola tirar l'altra in modo che verso la fine precipiti e muoja la voce a ritrarre l' ultimo istante. (4). Il poeta la segue collo sguardo, finchè si dilegua nello sfondo lontano del cielo, come in una lontananza infinita. (5).

Altre donne sono ricordate nel paradiso dantesco, ma nessuna ci commuove come questa rapida e gentile apparizione di Piccarda: essa è la donna del terzo regno, siccome Pia del purgatorio e Francesca dell' inferno. E queste tre figure si congiungono nel nostro pensiero per modo che non ricordiamo l' una senza richiamare le altre due. Tre donne benedette aveano cura di Dante nella corte del cielo, e tre donne gentili campeggiano nell' arte del poema, ove tutto è in numero e in misura. Nè solo per una sottigliezza ingegnosa della mente nostra si ravvicinano, ma naturalmente, perchè il loro dolore le accosta, perchè il poeta le ha pensate insieme, come l' arte antica pensava le Grazie. Collocate sulla soglia di ciascuno dei tre regni, porgono argomento di riscontri mirabili. In nome dell' amore Francesca corre al poeta: pregherebbe per la sua pace, se il re dell' universo le fosse amico: è pronta a u-

dire e a rispondere: accesa d'amore, Piccarda apparisce improvvisa, avendo scritto sul volto il desiderio di favellare: Pia non è interrogata, ma parla ultima degli spiriti che si raccomandano alla pietà del poeta; parla anch' essa con amore, quantunque non abbia nessuno al mondo: le basta esser ricordata da Dante, ma quando si sia riposato dal lungo viaggio. Hanno patito ingiustizia dagli uomini come deboli paglie travolte dalla bufera violenta di quell' età: Francesca unita ad uomo indegno di lei; Pia sospettata e uccisa dal marito brutale; Piccarda rapita a forza dal chiostro per la violenza dei congiunti: e ambedue, la peccatrice di Rimini e l' innocente Donati, non ebbero forza di resistere, s' abbandonarono: Francesca alla passione colpevole, Piccarda alla propria sventura: perciò questa ha perduto un più alto grado di beatitudine, ma senza invidiarlo, e quella ha meritato una pena eterna, ma tra i meno rei e una pena temperata, per così dire, dall' unione eterna collo spirito di Paolo. Breve la vita delle tre infelici: amare e patire, amore e morte; in queste parole si compendia. Breve perciò la narrazione di Piccarda: serrata in una terzina stupenda quella di Pia; e se Francesca dipinge con minuti particolari il primo giorno della colpa, quando conobbero a vicenda « i dubbiosi desiri », lo fa a malincuore e solo per soddisfare al desiderio di Dante: la sua prima narrazione ha una brevità e rapidità meravigliosa, come fu rapida la

vita e la passione, e improvvisa la morte. Costrette ad accennare i persecutori e i violenti, non imprecano, non maledicono, non gli nominano apertamente: *uomini usi più a far male che bene*, trassero dal chiostro Piccarda: Nello della Pietra sembra pel virtuoso riserbo della Pia, non il carnefice di lei, ma un testimonio della sua morte; e quel verso « Caina attende chi vita ci spense » non isconviene alla gentilezza di Francesca perchè, se ben si riguarda, non è un'imprecazione, ma quasi il solenne vaticinio della vendetta divina che colpirà il traditore. Un non so che d'indefinito, per cui si fa più profonda la commozione, e resta pensoso il lettore, chiude tutte e tre queste scene: « Quel giorno più non vi leggemmo avanti; Dio lo si sa qual poi mia vita fusi; Disfecemi Maremma, Salsi colui ecc. ». Sia verecondia che getta un velo o dolore acerbo che tronca la parola, ricordando il breve diletto e la subita morte, Francesca s'arresta, e non si sente che il pianto di Paolo. La vergine suora chiama il suo Dio in testimonio di quanto sofferse; ella e Lui conoscono quei patimenti nascosti: nessuno saprà mai quei dolori, ma gli potrà divinare la pietà di qualche anima gentile. E Pia? In quel *disfecemi* può essere l'accenno a una vita spenta in un istante, ma anche la storia di un lento morire per l'aria malsana, per l'abbandono, per il fermo pensiero doloroso d'un'ingiustizia immeritata che forse la Sanese non perdonò se non all'ultimo istante. (6). Ora

quel patimento e quella morte l'hanno fatta salva: ella pensa al marito senza amarezza, ma ravvicina il giorno delle nozze, la promessa d'amore, la gemma posta in dito a Lei già inanellata, al giorno, o ai giorni tristi dell'abbandono, d'una punizione che sarebbe stata acerba, anche se meritata: quella mano che le diede l'anello, quella mano stessa, o per falso sospetto, o per nova concupiscenza la uccise. Per questo indiretto confronto che in altro luogo e sulle labbra d'uno spirito dannato potrebbe essere amara ironia, la colpa di Nello già perdonata da Pia si palesa più grave e più orribile: in tal modo quelle miti parole di ricordo suonano come solenne giudizio. Tanta comprensione ed efficacia delle tre scene Dantesche spiegano perchè Francesca, Pia e Piccarda abbiano dato argomento a tre distinte tragedie, delle quali una più fortunata, un tempo, che bella, e le altre due d'inegual pregio, ma quasi dimenticate. Nè ciò tanto per l'ingegno scarso e manchevole degli scrittori, quanto specialmente per l'errore fondamentale di scegliere l'argomento da tre scene del poema dantesco, ove il sentimento e l'arte d'un grande hanno fatto la maggior prova. Lo Shakespeare, sagace come è il genio, attinse da umili e volgari leggende, dai racconti disadorni dei nostri novellieri, per fare il castone d'oro alla gemma nascosta, non per rifare con mano inesperta un lavoro di Benvenuto.

NOTE

—

(1) Francesca, come Piccarda, è il primo spirito che parla a Dante nell' inferno, perchè cogl' ignavi Dante non si trattiene, e delle anime elette nell' emisperio luminoso del limbo accenna indeterminatamente i discorsi: la colloca nel quinto canto dell' inferno, come Pia nel quinto del purgatorio; Piccarda è nel terzo che corrisponde al quinto delle altre due cantiche, se si considera che l' inferno e il purgatorio hanno un prologo il quale comprende due canti, mentre nel paradiso la narrazione epica incomincia subito col verso 37 del primo canto. È dunque da aggiungere alle altre simmetrie dantesche pur questa.

(2) Ho osservato questa rêverie, questo molle e languido vagar del pensiero in certe scene malinconiche del poema. Gli esempi più notevoli si trovano specialmente nella seconda cantica, ove una dolce mestizia campeggia; e il più insigne mi pare nell' ottavo canto che è tra i più mesti e commoventi. Siamo nella valle dei principi sul far della notte: gli angeli sono discesi a custodirla: Nino rimprovera con giusto zelo la sua vedova infedele: s' aspetta di momento in momento un prodigio, ma il pensiero e gli occhi di Dante si volgono al cielo, alle nuove stelle che sono comparse. Di questo si ragionerà più distesamente in un altro capitolo (L' aspettazione d' un prodigio nell' arte dantesca).

(3) *Vanto* leggono B. Rambaldo tra gli antichi, e fra i moderni commentatori il Parenti e il Betti (quest' ultimo non è citato dal diligentissimo Scartazzini, ma approva la lezione del Parenti; V. Scritti vari, Fir. Torelli, 1856, pag. 431): essi per amore di chiarezza, tolgono un' idea, anzi un ordine intero di concetti al poeta. Ancor peggio lo Strocchi, il quale interpreta *vento* come participio di venire. Ma *vento* dev' es-

sere la vera lezione interpretando però la parola nel senso di potenza tumultuosa che passa rapidamente. Spiegando così quel vocabolo *vento* è appropriato alla Santa che parla e conviene al concetto storico che il poeta avea della stirpe Sveva. Egli amava i principi di Soave, non tanto perchè Ghibellini, quanto per le loro tragiche sventure, più grandi delle loro colpe e dei loro errori. Del più misero rivendicò la memoria in una narrazione famosa: il secondo Federigo « che fu d'onor sì degno » è posto nell'inferno come miscredente ma in bella compagnia, tra non volgari peccatori accanto a Farinata e al Cavalcanti. Il Barbarossa è detto buono senza ironia, e non solo per il sistema politico di Dante come nota lo Scartazzini (Comm. al purg. pag 331-332), bensì anche per questa simpatia personale del poeta. Solo di Corradino, nella cui sventura è tanta bellezza di poesia, si tocca appena di volo nella Divina Commedia (purg. XX, 66, 67), quantunque vi si nomini più d'una volta il carnefice. Anche le donne di casa Sveva sono amate dal poeta: la bella figlia di Manfredi aveva il nome stesso della grande Normanna.

(4) Vedi l'Appendice: l'onomatopea in Dante.

(5) Tre volte soltanto le visioni s'allontanano a poco a poco per lo sfondo cristallino dell'eterna margherita: in questo, nell'ottavo e nel nono canto. I beati di Mercurio tra l'osanna festoso di Giustiniano, danzando e fiammeggiando si tolgono velocissimi agli occhi del poeta; gli spiriti amanti non dice come si dileguassero; intorno alle due corone fulgidissime dei sapienti ne albeggia un'altra lontana, ma subito questa incerta luce si fa così viva e abbagliante che gli occhi del poeta non la soffrono, e in tal modo si parte dal cielo del sole; l'anima di Cacciaguida, dopo il lungo colloquio col poeta, s'allontana mescendosi al coro degli spiriti, che volteggiano per la simbolica croce: mentre brillano nell'aquila benedetta gli occhi di Rifeo e Traiano, il poeta s'innalza al settimo cielo: poi dietro le cento specule dei contemplanti che roteano su su per i gradi della scala d'oro, è spinto da un cenno della sua santa guida. Nella gloria del cielo stellato,

dopo i trionfi e le danze, l'occhio stupito del poeta segue l'ascensione di quella pioggia di splendori finchè gli può discernere nelle vaporose lontananze ove si dileguano. Da ultimo, le tre gerarchie dei trionfi angelici si estinguono a poco a poco alla sua vista, come impallidisce una stella dopo dell'altra, a mano a mano che si diffonde la luce del mattino. Si vede che Dante segue lo svanire delle apparizioni celesti, la prima volta per la novità della cosa e per l'affetto della dolce Piccarda; la seconda e la terza per l'ammirazione d'uno spettacolo divino, e adopera tre distinte ed efficaci similitudini: il grave che si perde nelle profondità dell'acqua cupa; i vapori trionfanti che fioccano verso le altezze dei cieli, come verso la terra le nevi; l'affievolirsi delle stelle nell'alba.

(6) In Dante il verso *disfare* nel significato di distruggere, senza l'idea esplicita d'un consumar lento, è usato una volta; « non avrei mai creduto Che morte tanta n'avesse disfatta ». Due volte nel senso di consumare e annullare, riferito a una stirpe « o quali io vidi quei che son disfatti Per lor superbia! »: «udir come le schiatte si disfanno ».Due volte in sentimento di sformare e lacerare: « e lascia il corpo vilmente disfatto », e inf. XXII, 63; una volta nel senso di spento dalla morte, contrapposto a *fare*, come in questo luogo (inf. VI 42), e una volta nel senso traslato di abbattuto moralmente. Questo esame non toglierebbe al verbo *disfecemi* il senso di un lento morire. Ma c'è un'obbiezione grave: Pia, è tra i morti a forza, tra i peccatori fino all'ultim'ora. Disfare adunque deve aver il senso di uccidere a forza, non a poco a poco. Si noti però che il concetto di morte violenta comprende ogni modo di morte non naturale, anche quando la vita non è tronca da un solo colpo. Pia, relegata nel castello della Pietra, segregata dal mondo, sotto il peso di un'accusa, o angosciata da un ingiusto abbandono e dai ricordi stessi d'una vita serena, si consuma, si disfà; nè meno violento è il carnefice perchè strazi con lento supplizio la sua vittima. Se innocente, Pia, per quanto virtuosa e mite, avrà indugiato quel perdono delle offese ricevute, senza il quale Dio non potea perdonarle le sue;

se rea, dovea pascersi, come unico sollievo ne' suoi martiri, dei pensieri di quell' amor colpevole che le avea procurato un odio si feroce e accanito: quindi nell' ultim' ora il pentimento e il perdono. In questo secondo caso, ciascun vede quanto più si avvicinerebbe Pia a Francesca; si spiegherebbe con altra ragione la brevità mirabile del poeta. L' Anonimo fiorentino e Benvenuto Rambaldo dicono che il marito la precipitasse da una finestra, ma gli altri commentatori antichi parlano di una morte misteriosa; e forse dall' ignoranza stessa del modo potrebbe esser nata la leggenda che è sempre un tentativo di spiegare l' ignoto.

CAPO III.

CARLO MARTELLO.

Il poeta che dipinge così pietosamente Manfredi, esalta qui un principe di quella stessa progenie che a Manfredi tolse la corona e la vita. Perchè, siccome nel regno dello spirito si cancella ogni distinzione, ogni contrasto terreno, così nel cuore e nella fantasia del poeta si congiungono insieme lo Svevo infelicissimo e l'Angioino morto nel fiore degli anni, e sono associati dalla sventura. Dante non conobbe e non potè conoscere il primo, eppure l'amò per la sua bellezza e leggiadria, per que' dolori che lo fecero più grande, l'amò non ostante le sue colpe: del secondo. comunque e dovunque ei l'abbia conosciuto, serbava profonda la memoria, collegata agli anni più cari della sua fervida giovinezza. Bello, leale, amoroso, come Manfredi, re coronato d'Ungheria,

erede legittimo di Napoli e di Provenza, muore a 25 anni. (1). A Manfredi l'accanimento dei nemici disturba anche la pace del non degno sepolcro: al figlio di Carlo Martello Roberto usurpa il regno: ambidue, sebbene diversamente, offesi dall'ingiustizia degli uomini, ma ambidue premiati: l'uno nella beatitudine del cielo, l'altro nella speranza della sua gloria futura che i suoi persecutori non seppero antivedere, come il re da sermone non può antivedere il giusto pianto che terrà dietro all'offesa da lui recata a Caroberto e alla bella Clemenza. Una simpatia affettuosa ha inspirato a Dante l'episodio di Manfredi: un'affettuosa memoria gl'inspira questo bel canto dedicato al regale amico ch'egli colloca se non nel più glorioso, nel più soave dei pianeti, quello che conforta ad amare. E non senza ragione, io credo, il poeta ha posto Carlo nel cielo, anzichè nel balzo supremo del Purgatorio, in compagnia del Guinizelli e d'Arnaldo. Il secondo regno è, per dirla col verso d'uno stornello popolare « tutto tramato di malinconia »; gli affetti più gentili, le ispirazioni più delicate, i sentimenti più profondi e più miti: non la passione sfrenata e bollente; non l'amore sensuale e intemperante, ma un non so che di molle, misurato e tranquillo, come quell'Oceano senza procelle e quel cielo senza tempeste. L'amicizia co' suoi ricordi soavi e naturalmente malinconici è quindi una delle muse ispiratrici del Purgatorio: (2) ivi Casella, Buonconte, Nino Visconti

e Forese, dolci e care figure, le quali parlano a Dante con l'intimità e l'effusione di cuore che è fra gli eguali. In mezzo a questi Carlo non potrebbe stare: il poeta lo pone in luogo dov'egli risplenda, in luogo dov'egli parli da amico e insieme da re; dove Dante lo ascolti, e gli risponda con più espansione che ad altri beati, ma con reverenza e umiltà. Nel cielo Dante esalta i suoi maestri e dottori; i grandi principi e i santi; e individua in essi le dottrine, le idee, le aspirazioni sublimi della sua anima: però serba un luogo anche alla simpatia personale, esaltando le virtù degli umili e dei nascosti, rimunerando colla immortalità lo spirito offeso dall'ingustizia del mondo. Si compiace anzi di collocare nei primi cieli questi umili, vicino ai grandi: Piccarda presso Costanza; Romeo nella stessa spera di Giustiniano, Raab con Carlo e Folchetto. Pochi degli spiriti esaltati nel paradiso sono fra i contemporanei del Poeta; nessuno, eccetto Carlo Martello, il conobbe e l'amò: era perciò naturale che Dante gli consacrasse un canto intiero (3) dove spira tanta sincerità d'affetto, espresso con sì vivo splendore di poesia. Oltre a questa ragione, che mi par la prima e la principale, ve n'ha un'altra che si desume dalla lettura di quel canto. Il principe era di una stirpe invisa al poeta non solo perchè avversaria dell'impero, ma anche per la colpa de' suoi re. Carlo era nipote di chi aveva spento gli ultimi Svevi, ucciso un gran sapiente e un gran santo; (4) an-

gariato la Sicilia: era figliuolo di quel Ciotto di Gerusalemme, che avea venduto la figlia, quantunque ei non avesse altro pregio che la liberalità: (5) era fratello di quel Roberto per opera del quale l'impresa di Arrigo dovea riuscir vana, distruggendo le speranze degli esuli. Carlo è il vivo contrapposto de' suoi antecessori e del suo successore: egli che per le colpe dei padri pianse la vita troncatagli nel suo fiore (6), rimprovera quelle colpe stesse, e vaticina con solenne mistero il pianto del fratello, incapace e indegno del governo che ha usurpato. Così il principe prediletto al Poeta dalla tenera benevolenza dell'amicizia s'innalza alla grandezza del giudice; il sentimento dell'amore cede il luogo a quello della giustizia, che domina per tutta questa Cantica; e un ricordo pietoso che nel purgatorio avrebbe ispirato un dolce colloquio e un temperato rimprovero, s'intreccia alla storia della stirpe angioina, e assume la solennità d'un vaticinio infallibile sulle labbra d'un beato.

Nessuno degli spiriti celesti, quantunque tutti benevoli e disposti a far contento ogni desiderio del poeta, gli si presenta e gli si porge più affettuoso e più caro. Parla egli a nome delle altre anime; mosse velocissimamente incontro a Dante e Beatrice; parla colla carità di che sfavilla quel cielo, e colla delicatezza d'un amico saluta insieme l'amico e il poeta, ricordandogli il primo verso d'una canzone amorosa, d'una canzone udita forse

in Firenze, quando vi fece il breve soggiorno, e vi conobbe il giovane poeta. Così anche in questa parte remota dalla terra, la terra non è dimenticata: Dante, compiaciuto nel suo amor proprio di poeta, sente risvegliarsi la memoria della giovinezza e dell'arte amorosa, e al saluto gentile e alla larga promessa risponde con grande affetto e con insolita, ma qui naturale, vivacità. È notevole che nei due più ammirati e più belli episodi, quello di Casella e quello di Forese, sono non pochi riscontri con questo di Carlo. La prima anima che parla a Dante nel Purgatorio, è un amico: questi gli viene incontro per abbracciarlo, e lo muove « a far lo simigliante ». Forese dalle livide occhiaie volge lo spento sguardo al poeta, e si compiace dell'incontro come di una grazia celeste. Casella, musico, pregato da Dante di cantargli qualche cosa, sceglie una canzone stessa del Poeta, ch'egli avea intonato, gentile compagna di quella rammentata dall'Angioino: Forese accompagna Dante pel balzo dei golosi presso a Bonagiunta, che ricorda la canzone ond'ebbe principio la nuova lirica toscana (7). L'arte, il poetare amoroso che gli avea fatto onore, la memoria della giovinezza fiduciosa Dante associa ogni volta colla soave imagine d'un amico. Non riconosce subito Casella « ombra vana fuorchè nell'aspetto », nè Forese estenuato dalla fame, nè Carlo nascosto nella viva luce della sua letizia Una cara malinconia è sparsa nella scena di Casella, e pare una

dolce mattinata fiorentina: il mare calmo, il sole splendido, la montagna bruna che torreggia nel mezzo dell'isola; mille spiriti accolti intorno al soave cantore, che guarda negli occhi il poeta. Mesta, come abbiamo notato in altro luogo, anche la scena di Forese, d'un'altra mestizia, resa solenne dalle ultime parole del commiato e del vaticinio. In questa scena di Carlo è pure diffusa una certa tristezza: quello spirito che per manifestare il suo nome, parla della sua vita breve e della sua sventura, che tocca insieme le sventure dei popoli accorati dal servaggio e de' suoi francesi macellati nello scoppio tremendo dell'ira popolare, quello spirito lamenta le ingiustizie del fratello, vaticina i castighi, confidandogli misteriosamente in una dolce intimità all'amicizia; non sembra più fasciato dalla sua luce e trasfigurato dalla sua beatitudine, ma somigliante a Forese, che va dietro a Dante, discorrendo malinconicamente della terra, delle sue miserie e de' suoi dolori. Per tal modo, anche il Paradiso è parte della Commedia, perchè ivi pure è rappresentata la vita umana. La potenza dell'arte fa sì che invece di un punto luminoso e immobile, da cui esca una voce solenne, s'abbia innanzi una scena animata, movimento di passioni e d'affetti. Nè il carattere mistico della cantica si altera punto, ché il principe bello e cortese, quando ragiona sui fini sapienti del Creatore, e chiarisce il tralignar delle stirpi, e quando rimprovera agli uomini i loro errori, torna, direi quasi, a in-

volgersi nella sua luce, torna ad essere il beato, che tutto discerne in Dio, e in nome di Dio giudica e condanna. Qui si pare veramente la sovrana arte del Poeta.

NOTE

(1) Si compiace il Poeta di rammentare i principi buoni, spenti sul fior degli anni: colloca nell' amena valletta del Prepurgatorio Alfonso 3° figlio di Pietro 3° d' Aragona, morto, come dice l' Ott., giovinetto « pieno di buona testificanza ». Fu contemporaneo di Carlo Martello, e somigliante a lui nel grado, nella virtù e nella sventura. E forse Dante accoppiò nella sua mente questi due giovani re in quella simmetrica disposizione di figure, in quel consertarsi di storici ricordi. Il padre d' Alfonso canta coll' avo di Carlo Martello: il giovinetto siede dietro il padre, e ispira a Sordello, cioè al poeta, una mesta considerazione dei discendenti che ereditano i reami, non le virtù dei maggiori. E le sue parole, lo nota il poeta stesso, vanno anche a Carlo 1°, e feriscono, credo, oltre il Ciotto, Roberto, cui per la morte immatura di Carlo Martello passò la corona di Napoli, come a Giacomo quella d' Aragona per la fine precoce del giovine Alfonso.

(2) Nell' Inferno, il poeta imagina di trovare persone ch' egli stimava, non ostante la bruttura del vizio: Iacopo Rusticcucci, Tegghiaio Aldobrandi, l' Uberti; e de' suoi contemporanei Ciacco e Brunetto. Non iscusa la colpa, ma compiange i dannati. L' amicizia però non ha luogo nella prima Cantica. Nella terza, oltre a Carlo Martello, non è introdotto nessun amico del Poeta.

(3) È degno di osservazione il fatto che Dante dedica un canto intero a Carlo Martello e in un altro comprende tre spiriti: Cunizza, Folco e Raab, che pur son beati nello stesso cielo. Anzi nessuno spirito è da lui segnalato in tal modo, toltone S. Francesco d' Assisi, cui è dedicato quasi tutto il c. XI, e Cacciaguida che per vari motivi nel mezzo della terza Cantica occupa tre canti interi (il XV. XVI e XVII), oltre

l' ultima parte del XIV e la prima del XVIII. Queste proporzioni, meglio che dall' euritmìa del Poema e da ragioni estetiche, si spiegano, credo, dall' intima ispirazione del Poeta che si espande « in una parte più e meno altrove ».

(4) Cfr. Purg. XX, 67 e seg.

(5) Cfr. Purg. XX, 79, 80; Parad., XIX, 127 e seg. Il Poeta si mostra più fiero col secondo che col primo degli Angioini: se quelli non fosse stato ancor vivo al tempo fittizio della visione, non lo avrebbe posto in luogo di salvezza, come il Nasuto. Con lui e con Federigo di Sicilia è inesorabile, e li appaia in ogni più acre censura. (Cfr. Parad. XIX, 130, e seg, XX, 63; e Convivio, IV, 6°: De Volgari eloq. 1° XII.)

(6) Cfr. Parad. VI, 109 e seg. Credo che in questo luogo s' alluda a Carlo Martello. Poco più sopra Dante ha nominato Carlo Novello, in cui tutti gl' interpreti, meno il Witte, ravvisano Carlo 2° di Puglia. A nessuno dei molti figli di Carlo converrebbero quelle parole, perchè tutti, eccetto il primogenito Carlo e il sestogenito Giovanni, che morì chierico nell' adolescenza, ebbero vita non breve e molti onori (Vedi Giannone, Storia del Reame di Napoli, Milano, Borroni e Scotti, Vol. 3° pag. 522 e seg.) Nè si possono quelle parole riferire come vuole il Buti, a Filippo d' Acaja e di Taranto, quartogenito, per la breve prigionia sostenuta presso il re d' Aragona, e tanto meno a Roberto, che avrebbe avuto a piangere per le colpe sue, e regnava invece fortunato. Quando Dante scriveva questo Canto, Carlo 2° era morto (3 Maggio 1309, o, secondo il Giannone, 5 Maggio), e avea vissuto gli ultimi cinque anni tranquillo e felice: la sventura avea colpito solo il primo e il più degno de' suoi figli. Lo Scartazzini dice che quelle parole di Giustiniano son da prendersi come una sentenza generale e non come una profezia. Convengo, ma credo che un' intenzione allusiva ci sia, e Giustiniano, cioè Dante, dovea pensare non a chi dovea piangere, ma a chi avea pianto; non ai figli di Carlo viventi, ma al primogenito defunto. Non ammissibile mi sembra anche l' interpretazione dell' Andreoli:

non si parla della colpa di Carlo 1°, ma di quella del 2°, e della espiazione degli innocenti. Che razza d' innocente fosse Carlo 2° nel concetto di Dante si è visto: poi, quando Dante scriveva questo Canto, il Ciotto era morto.

(7) Mi s' offre quì l' occasione di esporre in che modo mi sembra da interpretarsi quel passo del C. XXIV del Purg. « Ma di' s' io veggio qui colui che fuore ecc. » Pare strano e illogico che Bonagiunta dopo aver riconosciuto Dante e predettogli che una femmina, allora fanciulla, gli farebbe un giorno piacere « la sua cittade », gli domandi subito dopo se è Dante, l' autore delle nuove rime. A me non soddisfa la spiegazione del Post. Cass. (presso Scartazzini, nel com. al detto Canto del purgat.); nè aderisco al Borgognoni che giudica il discorso di Bonagiunta « non propriamente interrogativo, » ma piuttosto espressivo d' un certo piacere misto di mera- » viglia ». Non so che altri abbia notato il controsenso e cercato di chiarirlo. Credo che a illustrar questo luogo sia utile il richiamo di quel tratto del C. X inf., in cui Cavalcante, padre di Guido, fa al poeta la celebre domanda: « Se per questo cieco Carcere vai *per altezza d' ingegno* ecc. ». In qualunque modo si vogliano spiegare queste parole, non è da porre in dubbio che Dante distingue in sè, a così dire, due caratteri: egli è il peccatore che visitando i regni dell' altra vita si rinnova spiritualmente, ed è insieme il poeta uscito della volgare schiera, e degno di aver a guida in Virgilio il poeta più grande che sia stato mai. Come natura lo ha privilegiato nell' alto ingegno che fino allora era stato nutrito di studi profani, così Iddio vuole che questa eccellenza della più nobile facoltà umana, che lo ha sviato dal bene, al bene lo riconduca, nobilitandolo negli studi più alti, nella comprensione delle più profonde verità. E ciò il poeta fantasticamente rappresenta nel suo viaggio per i tre mondi; concretando la ragione dello straordinario privilegio nell' altezza dell' ingegno. Così l' individualità dell' artista spicca anche per la stessa causa prima della finzione fantastica. Nel passo in questione tali caratteri sono ancor più distinti: il rimatore

lucchese ha riconosciuto il poeta fiorentino, e gli fa la predizione oscura a noi, come finge il poeta che fosse oscura a lui in quel momento. Ma subito dopo, Bonagiunta che ha parlato di Dante come d' un uomo soggetto all'amore, gli si rivolge chiedendogli: Dimmi, s' io veggio qui vivo il poeta delle nuove rime, cioè: se tu vai pel Purgatorio in causa della gran potenza del tuo ingegno creatore; se questo ti ha fatto meritevole di tal grazia. Dante risponde modestamente, dichiarando in semplici parole la sua poetica, quasi dicesse: Io non fo altro che esprimere l'amore, come lo sento e solo quando lo sento. Par che deluda in certo modo la domanda dell'Orbiciani, come nel passo richiamato più sopra, non avea risposto chiaramente al Cavalcanti, ma gli avea voluto dire: Non vengo per merito mio e colle mie forze; mi è duce colui che non piacque forse a Guido vostro; duce ora per questo regno, come maestro e modello del poetare. In ambedue i luoghi è un' intenzione letteraria molto palese, e tra essi è molto maggior relazione che non sembri. Ma per conchiuder intorno a questo luogo del Purgatorio, benchè siano molte in esso le difficoltà già avvertite e molte le interpretazioni, se si fa buon viso a questa mia breve illustrazione, credo non si possa attribuire col Borgognoni un' intenzione satirica e canzonatoria a Dante. Satira e caricatura non sono elementi propri della seconda cantica: il solo Belacqua muove un poco a riso co' suoi atti e le sue parole da pigro; ma non è una scena, è una sfumatura di comico che la susseguente risposta dello stesso spirito cancella subito dalla mente del lettore. Un po' d' ironia sembra piuttosto essere in quelle parole della predizione di Bonagiunta « come ch' uom la riprenda » se veramente alludono a Dante; ma in esse pure, anzichè ironia, è un non so che di garbatamente velato che conviene all' indeterminatezza del vaticinio. La risposta del lucchese significa in sostanza: Ora conosco il difetto della vecchia scuola: non fummo poeti di vena; per chi trascorre sopra a questa condizione fondamentale, qualunque rimata espressione di pensieri amorosi è poesia. Quindi, come fosse contento d'aver reso testimonianza

alla verità e onore al merito del nuovo poeta, si tacque. Che Dante faccia spesso parlare i suoi personaggi, come avrebbero parlato, se gli avesse realmente incontrati, è giusto e con questo criterio molte difficoltà e contraddizioni nel testo del poema scompaiono, ma non si deve esagerare questo canone e applicarlo assolutamente ad ogni luogo della Commedia. Qui Bonagiunta rappresenta i vecchi rimatori, non perchè tutti e sempre non esprimessero con sincerità il loro affetto, ma perchè, o imitatori gretti, o novatori artifiziosi, ebbero un tempo più fama che valore. Dante finge che il rimatore lucchese coll' umiltà propria d' un' anima espiante (cfr. Purg. XI, 86, 87), condanni sè, i provenzaleggianti e i guittoniani, e renda onore all' arte nuova. È solenne affermazione del suo primato poetico, che si può avvicinare ad altre affermazioni che Dante schietto, perchè consapevole della propria eccellenza, fa in altri luoghi del Poema.

CAPO IV.

I TRIONFI DELL' AQUILA

Quando Giovanni del Virgilio esortava il poeta a dividersi dalla volgare schiera, celebrando l'arduo volo dell'uccello ministro di Giove, volea suggerirgli il soggetto geniale d'una narrazione epica ispirata dai fatti contemporanei; ma non imaginava, credo, che intorno alle vicende e ai destini del sacrosanto segno era già intessuta nella mente dell'esule maestro una vasta epopea, cui egli stava forse allora riducendo nell'ambito breve d'uno de' più splendidi canti del suo Paradiso (1). Delle dottrine politiche di Dante si scrisse molto e da molti, ma non si studiò sotto ogni aspetto quell'alta idea che signoreggiava lo spirito del poeta, nè s'abbracciò di essa tutto il complicato e mirabile organismo. Più che un'idea propria o l'opinione d'una parte politica, si può dire una fede, non cieca, ma ra-

gionevole, come dovea essere in un intelletto così profondo e meditativo. Tutte le sottigliezze della scolastica erano poste a servigio e a' sostegno di quell'idea, volendo il poeta che fosse perspicuo e rigorosamente provato altrui ciò di che aveva l'intima persuasione in se stesso. E appunto tale sforzo (perchè il più delle volte non è altro) di ridurre a unità di dottrina quell'idea; di darle, con argomenti manchevoli, sofistici e talora persin puerili, valore di scienza, ha indotto molti a giudicarla un gretto sistema politico o un' utopia anti-guelfa, sostenuta da deboli sillogismi. Certo che gran parte di quella trama sillogistica, su cui è tessuto il libro De Monarchia, è tela di ragno, e basta un soffio a dissiparla; ma caduto quell'edificio di rena, non ne seguita che sia distrutta, nè menomata la grandezza di quell' idea che vi s' appoggiava. La conseguenza sarebbe solo questa: che quelle prove recate dall'autore sono incapaci di provare. Ma per comprendere e sentire quella grandezza e quella vastità, è necessario cercarle nell' arte del poeta, non nello specioso apparato scientifico che l'abito della scuola unicamente gli consentiva. Quando quell' idea, di cui era compenetrata la mente del poeta, diviene sentimento ispiratore, allora la vediamo uscire dal campo chiuso d' una disputa medievale e innalzarsi a principio supremo di tutta la storia, abbracciando ogni tempo, e ordinando ogni fatto umano ad un disegno provvidenziale, prestabilito, e quindi immanchevole ne' suoi effetti.

Pare che l'idea dantesca, specialmente nell'arte, si rischiari e s'allarghi, acquistando intera la propria capacità. Quell'idea si unifica colla giustizia stessa di Dio, ed è il fondamento di tutto il mondo morale, il cardine della società umana. L'avvenimento dell'impero è una legge, una necessità della storia. Le vicende passate, le monarchie famose dell'antichità lo preparano: germoglia a un tempo stesso il fiore della radice di Iesse, e s'apre il germe di Roma (2). Il moto dei popoli e della civiltà verso occidente è un progressivo avvicinarsi a cotesta divina città, cui è commesso un doppio officio nella storia, che corrisponde a un duplice destino serbatole dalla Giustizia divina: accogliere i popoli sotto l'autorità imperiale che Dio stesso concede ad Augusto e a' suoi successori; e preparare con questa mirabile unità politica l'unità religiosa di cui sarà il centro. Perchè, nel punto stesso che in occidente si stabilisce e si consolida l'Impero, e dall'occidente e da Roma si diffonde nel mondo la prosperità della pace, in Oriente nasce il Cristo. E rifluisce quindi a poco a poco una seconda volta la civiltà nuova dall'Oriente verso l'Occidente disposto a riceverla, verso Roma rinnovellata, da cui il moto e la vita si propagherà, dopo molte e dolorose vicende, a popoli non più servi, ma ossequenti a una nuova autorità che regge le menti e gli spiriti, non doma i voleri; a popoli, i quali distruggendo la forma non l'idea del potere imperiale, han preparato inconsapevolmente la via a

quel potere medesimo, rinnovato per decreto divino e per opera d'uno dei loro stessi re, emulo dei romani e degno perciò di restaurare l'impero, non più pagano, ma cristiano, conferito immediatamente da Dio, ma consacrato da un papa in quel natale dell'800, in cui parve che Roma rinascesse ancora. Ecco il passato: una catena prodigiosa d'avvenimenti, di cui ciascuno è causa ed effetto ad un tempo; un'armonia mirabile, in cui si conciliano tutte le antinomie della storia. Il presente è una scissura, una lacerazione nel disegno divino: si sono confusi i due poteri che dovrebbero essere distinti: reo quindi il capo e guaste le membra; corruzione, decadenza, vizi ed errori: due parti, delle quali l'una stoltamente presume contrariare i consigli della Provvidenza, e cambiare il corso e i destini dell'umanità; e l'altra invilisce e profana l'idea della giustizia, facendosene arme di parte. Finchè l'armonia non sia ristabilita, la società umana e l'uomo individuo non avranno pace e salute. E l'armonia non sarà ristabilita finchè l'Italia non ritorni il giardino dell'impero, e Roma la sede dei due poteri, distinti, ma non divisi, che illuminino, come due soli, le vie degli uomini. Questo è il futuro: per necessità, per fatalità storica deve trionfare questa grande idea unitaria. Il futuro è una palingenesi, o meglio il ritorno e il perennarsi di ciò che fu un momento del passato: l'avvento dell'impero, il trionfo della Giustizia. Questo Dante pensava, credeva e

sentiva, come pensieri, credenze e sentimenti suoi propri, cioè connaturati, maturati in lui, non attinti solo da una scuola politica. Egli poteva giustamente vantarsi di essere stato il primo a trattare la quistione della Monarchia (3): più giustamente ancora avrebbe potuto attribuirsi il vanto di aver descritto fondo a quel soggetto, di averne fatto elemento principale del più grande poema che mente umana abbia concepito. Ora è facile comprendere come di questa idea s'impronti quasi ogni opera di Dante; come, per essa, si ravvivi lo stile, anche là dove più arida è la materia. Perchè in tutti gli uomini veramente grandi di pensiero e d'azione, l'eloquenza dello stile prende norma da quell'idea che gli occupa, sia pur un errore; da quella vigoria di persuasione, onde sono animati, che è la loro vita e che vorrebbero trasfondere nei lettori (4). E quell'idea s'insinua negli altri pensieri del poeta, il più delle volte senza stretto legame con essi, e diventa una digressione di cui egli s'accorge e si compiace. Parla nel De Vulgari eloq. dell'idioma siciliano: la memoria corre a Federigo e al ben noto Manfredi, ch'egli appella illustri eroi. Improvvisamente scoppia in un grido di maledizione, comparando il lustro della Sicilia sotto gli Svevi alla presente oscurità e corruttela della Sicilia stessa sotto nuovi reggitori e d'altre parti d'Italia: si susseguono le interrogazioni non per artificio retorico, ma per moto spontaneo dell'anima che non sa disgiungere la letteratura dalla vita civile. E finisce amaramente:

« sed praestat ad propositum repedare, quam frustra loqui ». Tutto il mirabile capo V del quarto trattato del Convivio, chi penserebbe che s'attiene per un debile filo al ragionamento principale intorno alla nobiltà, ed è soltanto una magnanima digressione? Ma in quel capitolo e nel precedente è tutto il libro de Monarchia e in germe quel sesto canto del Paradiso alla cui illustrazione ci andiamo a poco a poco avvicinando: anzi nel quinto capitolo, oltre gli stessi fatti ed argomenti, sentiamo una forza di stile, rotto qualche volta da imprecazioni e quasi da singhiozzi e da lagrime: un incalzarsi di domande, un'effusione di sentimenti, una sequela d'efficaci ripetizioni, che fa riscontro a quel Canto, e lo vince d'alcune note, che alla gravità della terza cantica non sarebbero convenute, quasi un'epopea pedestre di fronte a un inno epico-lirico, più diffuso e meno solenne, ma non meno erompente dal cuore commosso. Le sottili illustrazioni di quella povera canzone materiata di virtù sono dileguate dalla mente del lettore come da quella del poeta, a cui nessuno farebbe carico d'una digressione che vale tutto il trattato.

Ma questa idea che rompe colle sue ispirazioni le aridezze della prosa volgare, che infonde anima e vita all'ispido latino del poeta, risplende e campeggia. come in proprio luogo, nel Poema. Di esso forma l'ossatura allegorica e lo compenetra in ogni parte. Come il libro de Monarchia è scritto a dimostrare la verità e la necessità del potere im-

periale che ha suo fondamento nel diritto umano e sua ragione nella giustizia divina e nella storia, così la Commedia è scritta a rappresentare la società umana in tre gradi o in tre momenti, che corrispondono alla realtà della vita e alle speranze del Poeta: la corruzione presente, effetto della decadenza di quell'idea: l'inferno; la selva selvaggia d'Italia e di Firenze, ossia del centro stesso della nuova civiltà; l'armonia che si va ricomponendo a prezzo d'espiazione, per cui l'umanità s'incammina verso la pace della virtù operosa: il Purgatorio; e l'armonia ricomposta, la società rinnovata e lieta della felicità in ogni ordine civile, avviata a una beatitudine suprema, attuazione della giustizia divina sulla terra: il Paradiso. E questi tre gradi non corrispondono ai tre tempi della storia, ma li comprendono sapientemente: l'Inferno è il presente, ma ritiene della confusione e degli errori del passato, anteriore alla civiltà romana; il Purgatorio è, come a dire, un futuro prossimo che ha riscontro con un momento del passato, collo splendore della civiltà latina, che sotto Augusto parve ritraesse l'imagine della felicità favoleggiata dai poeti, mentre con Cristo rinasceva l'innocenza dell'Eden: il Paradiso, un futuro remoto, a cui è serbato lo svolgimento pieno o compiuto della civiltà cristiana nella sua forma perfetta, di cui il passato non vide che un'ombra fuggevole colla restaurazione dell'Impero, e il presente ha avuto un sentore nella discesa d'Arrigo. Questo senso, così

detto politico, che altri vorrebbe negare, a me pare evidente; e non solo non credo repugni al senso morale e religioso, ma mi sembra necessario a intendere la maravigliosa sapienza di questo poema, ove il triplice e l'uno appariscono e si convertono continuamente. Dante, l'uomo individuo, la società umana; il rinnovarsi d'un uomo, dell'uomo, dell'umanità; chi non discerne queste supreme trilogie indivisibili, dove il soggetto è sempre uno, e il simbolo triplice sempre? Personale è il soggetto, che secondo la varietà del simbolo opera e si comporta in modo diverso, e non perde la personalità propria. Dante è insieme il primo penitente e il primo giudice; confessa le sue colpe e condanna le altrui; ascolta il vaticinio de' suoi destini, e profeteggia quelli della patria e dell'umanità; s'addolora delle sue colpe, de' suoi traviamenti, dell'ingiustizie patite; e della corruzione, dei mali, dell'ingiustizia trionfante nel mondo. Come il dolor personale è specchio del dolore universale, così gli errori e le sventure proprie hanno la stessa radice delle sventure e degli errori comuni. Ma egli solo, peccatore ed errante, vide il male, la cagione prima del male e l'unica via di salvezza: l'alto ingegno lo aiutò, l'amore lo soccorse: quindi egli «sol uno» per opera della misericordia e per effetto della giustizia divina, fu eletto a mostrare quella via agli uomini. Levandosi di mezzo a loro per correggerli, non per dominarli, assunse l'ufficio di giudice e di profeta come un supremo dovere,

come una missione affidatagli da Dio (5); quindi i rigori del giudice sono temperati dalla viva fede del profeta: egli giudica, perchè spera, anzi è certo d'un bene venturo, e i nemici suoi sono i nemici e gli impedimenti di quel bene.

Le finzioni dell'arte non ebbero e non avranno forse mai un maggior fondamento di realtà e un'efficacia così piena e universale. Ho ritratto non tutte, ma appena le somme linee dell'immenso e armonico disegno del poema; pur queste bastano a mostrare qual parte abbia in essa l'idea imperiale. Ma oltre a costituire un elemento della principale allegoria, quell'idea penetra del continuo ciascuna cantica: ora trasparente sotto i veli di minori allegorie, ora palese in invettive, in vaticini, in apostrofi e in molte forme diverse. Da Virgilio che sulla soglia del regno tenebroso vaticina il veltro liberatore, a Beatrice che prima di sciogliere il volo verso il regno della luce rinnova il vaticinio, annunziando sicuro e prossimo l'avvento d'un duce messo di Dio, e tra i fulgori dell'Empireo addita il seggio dell'alto Arrigo, il quale « a drizzare Italia Verrà imprima ch'ella sia disposta » ; sotto quanti aspetti ritorna quell'idea entrata già nel dominio dell'arte dantesca, a quanti diversi sentimenti s'accompagna, a che ostinata incrollabile fiducia d'un vicino trionfo! Ma come nella generale tessitura allegorica del poema è stupenda armonia, ed ogni elemento è pensato e ordinato ad un fine, così anche l'arte del poeta ha

un freno, ed è la sapienza moderatrice della sua mente che fa servire ogni particolare concezione e invenzione poetica ad un disegno premeditato. Qualunque parte ha riscontri, legami, attinenze con altre parti, ma l'abilità dell'artista non dà rilievo a queste giunture della sua trama se non di raro; e il suo atto creativo che procede libero grande e spontaneo è, come quello dell'Artefice divino: in pondere et mensura. Pare talvolta che una finzione della sua fantasia lo occupi tutto e lo distragga dal fine ultimo del poema sacro; ma ci accorgiamo più innanzi, continuando a leggere e a meditare, che l'occhio del poeta guardava a quella parte anche minima e insieme a tutto l'organismo dell'opera sua; e che il filo messo nell'ordito in quel luogo si raccoglie altrove e si rannoda con altre fila mirabilmente. Come nelle produzioni della natura, nulla va perduto o disperso di quanto entra nella Commedia. Tali segrete leggi dell'intima composizione si discoprono con un attento esame e serbando nel rifacimento riflesso del poema l'onniveggenza dell'artista. Un esempio insigne me ne porge appunto lo studio di questa idea sovrana dell'impero e delle ispirazioni che ha dato al poeta. Sono varie e continue queste ispirazioni, ma fra mezzo ad esse puoi scorgere in ogni cantica un'invenzione direi quasi culminante, dove quell'idea ispiratrice s'incarna e prende un carattere particolare conforme a quello della cantica stessa. E non sono invenzioni slegate, ma tali

che si concatenano insieme e una ha dalle altre compimento e unità.

Si presenta allo sguardo la nuda e arsa campagna dei violenti contro Dio: Dante e Virgilio si sono appena scostati da un folle superbo, e la voce tonante del poeta mantovano ha sfrondato della sua apparente grandezza quell'insensato ribelle, come la voce stessa della ragione umana che si leva a condannare ciò che le repugna: un odio feroce senza motivo. Vengono silenziosi là dove spiccia dalla selva deserta del primo girone un ruscello di sangue e scorre per l'arena ammorzando sopra di sè ogni falda di fuoco. A questi luoghi tristi e desolati conviene la tetra allegoria narrata da Virgilio per ispiegare a Dante la misteriosa origine di quello e degli altri fiumi infernali. Sono essi formati di lagrime, e queste lagrime gemono dalle varie fessure che separano le parti d'una statua gigantesca sorgente in un antro del monte Ida in Creta (6). Aprendosi tutte insieme un varco nell'antro, scendono nelle viscere della terra e vi producono Acheronte che parte il primo cerchio e ricomparisce nel quarto a impaludarsi nello Stige; Flegetonte, ove son tuffati i violenti contro il prossimo; e presso il centro della terra, Cocito che copre nelle sue ghiacciate lagune i traditori. Son quattro nomi ma un fiume solo. che nel suo lungo e tristo corso si trasforma, moltiplicando i tormenti. Quella mistica statua, come nella visione del libro di Daniele, rappresenta un succedersi e

un progressivo degenerare di monarchie; ma l'allegoria biblica è limitata senza paragone rispetto al senso dell'invenzione dantesca. Quella è una sola pagina della storia futura, aperta innanzi agli occhi d'un re colpevole, perchè illuminato da un Veggente scorga nella distruzione d'un regno e nella conquista straniera la vendetta di Javheh: questa rappresenta la monarchia universale, qual Dante la vagheggiava e qual era in principio e quale poi le colpe degli uomini e le viziose istituzioni l'han ridotta fino ai tempi suoi: la monarchia principio e fine della storia umana che nel Veglio s'accentra. E il Veglio è l'umanità: non l'umanità ribelle alla ragione e alla provvidenza, che come Capaneo, trista parodia di Prometeo, immobile sotto il martirio guarda in alto minacciando; ma l'umanità colle sue colpe, i suoi errori, le sue memorie, le sue speranze, che guarda a Roma e volge le spalle all'Oriente donde è venuta. Creta ne è la sede. Posta l'isola quasi nel centro dell'emisfero abitato e creduto allora solo abitabile, in dritta linea fra l'Oriente e Roma, si porgeva alla mente del contemplante come l'accessorio simbolico più opportuno; e l'artista vedeva il gigante sorger dal monte Ida coll'occhio rivolto al centro della civiltà cristiana, al loco santo del futuro rinnovamento nell'unità della monarchia. Quante lagrime nel mondo furono piante, si piangono e si piangeranno, raccogliendosi, accumulandosi, alimentano, senza cessare, i tormenti: ogni anima dannata

solca sulla barca di Caronte il fiume delle lagrime; l'iracondo, il violento contro il prossimo, il traditore hanno le loro pene da quelle stesse lagrime che hanno fatto versare ai loro prossimi: ogni goccia di pianto sale al cielo preparando la beatitudine e la gloria a chi soffre, e precipita nell'inferno a preparare il tormento per quelli che fanno soffrire. Un profondo senso morale s'intreccia, dunque, al significato politico in questa allegoria che ha tutta l'universalità del concetto dantesco, ed è nell'arte una di quelle ardite concezioni della storia umana, che creano i miti moderni, pieni di verità e di grandezza, concepiti dal genio d'un intelletto meditativo, come gli antichi furono prodotti dal genio di un popolo imaginoso. Nell'invenzione dantesca, quel non so che di fantastico, onde si accompagna ogni simbolo e ogni mito, è più misterioso e più tetro, come è il regno delle pene e lo sconsolato girone del settimo cerchio. Quel gran Veglio, la cui figura è stranamente contesta di rappezzati metalli; quell'antro dove sorge a guisa degli antichi oracoli, nascosto agli sguardi profani dell'uomo; quelle lagrime, tutto quell'insieme che costituirebbe gli elementi d'una paurosa visione, è invece nel racconto virgiliano rappresentato come una realtà vivente. Ma oltrechè per la forma, conviene l'allegoria alla cantica infernale, perchè ritrae soltanto quella scissura, quello scomporsi dell'unità primitiva, di cui si è toccato poc'anzi: è la storia del passato e la dolorosa sta-

zione del presente corrotto che si specchia nell'inferno: l'ultima età prossima a una grande rovina e alla morte. Il futuro, la speranza, lampeggiano appena nell' occhio vivido del Veglio rivolto a Roma.

L'Eden, abbandonato dopo la colpa, è la scena d'un duplice dramma, e Dante ne è ad un tempo spettatore ed attore (7). Il primo dramma s'è già compiuto: il poeta ha confessato i suoi falli, ha pianto, ha lasciato in Lete la memoria del male commesso; e Beatrice innanzi agli occhi dell'amante purificato svela la sua seconda bellezza, dissolvendosi nell'aere aperto. A questa visione d'amore, che anticipa le delizie celesti, ove il dolore dell' uomo è compatito dagli angeli, e la severità del giudizio rende più dolce e più gradito il premio; a questo dramma di senso intimo e puramente morale, succede quasi immediatamente un dramma fantastico pieno di solenne mistero: quando la processione è giunta presso una pianta dispogliata, la nota angelica che ne accompagnava il cammino tace e dà luogo al mormorare d'una parola che ricorda il triste dramma della caduta. Allora la pianta è circondata, ma non appena il Grifone à legato il carro alla vedova frasca, questa si riveste e si rinnova di frondi purpuree. Il prodigio è salutato da un inno concorde d'una celestiale armonia che Dante non intende, perchè vinto da sovrannaturale virtù s' addormenta. Un vivo splendore lo risveglia e una voce che lo

chiama: e cercando egli della sua donna, gliela mostra seduta presso le radici dell' albero a guardia del carro, in mezzo alle sette ninfe e ai candelabri ardenti. Questo è, come a dire, il prologo del dramma: l'azione fantastica incomincia quando Beatrice invita solennemente Dante a guardare il carro, perchè possa scriver tra i vivi tutto quello che vedrà succedere sotto a' suoi occhi. Più rapida d' un fulmine cala un' aquila e scoscende l' albero e ferisce il carro, facendolo piegare come nave in fortuna: poi gli s' avventa una volpe subito fugata da Beatrice; quindi ridiscende l'aquila e sparge il carro delle sue piume, mentre una voce si rammarica di questo dono. A tal punto s'apre la terra e tra le ruote esce un drago, che configgendo la coda nel carro, come fa col pungiglione la vespa, ne trae parte del fondo, e tutto quel che resta si ricopre in un baleno della piuma offerta. Allora il bel carro diventa un mostro: su di esso sfacciatamente siede e guarda intorno una meretrice, vegliata e baciata qualchevolta da un gigante che le sta vicino. Per uno sguardo cupido che la femmina volge al poeta, il gigante la flagella crudelmente, e pieno d'ira e di sospetto, strappa il carro mostruoso dalla pianta, e trascinandolo via per la selva, il toglie agli occhi meravigliati di Dante. Non è la narrazione d' un prodigio, ma la rappresentazione d'un fatto prodigioso, e questa differenza di forma consegue dal diverso concetto delle due finzioni. Nell'inferno, la storia della so-

cietà umana nel degenerare della monarchia; qui, un momento della vita stessa dell'umanità, in azione, adombrata sotto il velo allegorico. Ad ambedue porgono materia il passato e il presente; ma non hanno in ambedue eguale estensione ed eguale svolgimento. In quella si ricordano le vicende dell'umanità nella sua forma di governo incominciando dalla perfezione monarchica dell'impero romano: in questa, risalendo alle origini stesse dell'umanità peccatrice, rappresentata nel luogo dove ha peccato, si ritrae il tempo trascorso dal momento in cui l'opera della redenzione maturata in silenzio (8), si manifesta, e la società umana sotto la croce incosapevolmente rifiorisce. Ecco la storia della chiesa in atto: i tempi passati, per la virtù stessa della rappresentazione, ricompaiono come presenti, e i fatti misurati da secoli si succedono nell'atomo del tempo. L'impero, sacro per sè e per i futuri destini, ma esercitato da uomini ciechi e passionati nell'antico errore, prima s'insospettisce della forza che gli è cresciuta in seno e che sarà la sua vita, e tenta di spegnerla; quindi i persecutori e i martiri: più tardi illuminato dalla fede, ma ignaro del male che nascerà da una pia intenzione, dà a quella forza, cioè alla chiesa uscità salva e forte dalle lotte cogli eretici, non solo protezione ma stato. Così ci prepara il presente, la materia propria del dramma. Il Veglio dell'Ida ha il piè di creta e per quel debole sostegno il colosso minaccia rovina: il pre-

sente ivi s'accenna come un effetto contìnuo ma indeterminato nelle cause e nei particolari Qui i particolari s'incarnano, le cause di quel male s'individuano, e Dante dipinge i propri tempi, anzi anche un fatto che si può dir futuro per rispetto al tempo fittizio della visione; ma il dramma doloroso che ebbe nell'insulto di Anagni la prima scena, dovea aver l'ultima nella servitù e nell'ignominia d'Avignone. Il concetto che signoreggia nell'allegoria del Veglio, è il corrompersi dell'Impero; nella visione allegorica del Purgatorio, il corrompersi della Chiesa: là campeggia solo il sentimento umano, qui anche il cristiano, e ciò dà più universalità ed efficacia a questa seconda invenzione dantesca. Ma non ostante tali differenze, le due concezioni armonizzano mirabilmente fra loro. Poste a confronto, si chiariscono sapientemente pensate alcune circostanze delle quali, altrimenti, sarebbe difficile render ragione. Creta, regno dell'antico Saturno, col monte Ida, cuna di Giove, che la tradizione mitologica fa succedere al padre e dar principio a un'età novella, men felice (onde l'allusione più simbolica che ornamentale); Creta, ove fu concetto divinamente Enea, da cui Roma, la stirpe Giulia e l'Impero; al pensiero così vastamente comprensivo di Dante si presentava come riscontro all'Eden biblico, teatro della visione drammatica (9). Virgilio nel mezzo dell'Inferno fa la triste narrazione, perchè egli cantò la età di Saturno, rinnovata sotto Augusto, erede

di Cesare e investito da Dio dell'Impero; come Beatrice, allo sparir di Virgilio, si svela nell'Eden, e ha parte principale, qual alto simbolo della Chiesa stessa, nel dramma che si svolge davanti al Poeta. Dalle lagrime che geme la statua si formano i fiumi infernali, tormento materiale e spirituale alle anime dannate (10): Lete ed Eunoè scorrono nel paradiso terrestre; l'uno e l'altro cagione di letizia all'anima e alla società rigenerata; l'uno perchè cancella ogni memoria del male che trasporta poi nell'abisso; l'altro perchè infonde la memoria del bene. Per tal modo, come le due minori allegorie si allacciano all'allegoria principale del poema e alle altre minori che il poeta sparse sotto il velame di versi strani, così insieme si collegano, si compiono, e in alcune parti simboliche stanno in perfetto contrapposto. Rispetto all'arte, non vi ha dubbio che il dramma dell'Eden vince in bellezza ed efficacia la narrazione virgiliana, perchè, a sentire la grandezza di questa è necessario che ampliamo, per così dire, colla mente nostra in modo riflesso il concetto dantesco, oltrepassando i termini entro cui è circoscritto nel racconto del suo maestro, Per contrario, in quel dramma, benchè velato e misterioso, tutto è movimento rapidissimo che colpisce l'imaginativa, anche se l'intelletto non comprende subito e a pieno il fatto che in ogni scena s'adombra. Ma se questa superiorità artistica s'ammette facilmente, non sembra molto facile poter provare che

quella fantastica invenzione, quelle trasformazioni mostruose e grottesche, quella crudezza di parole si confanno al carattere e alla natura della seconda cantica, ove tutto è gravità mitezza e soavità d'affetti. L'ultima parte del dramma sembrerebbe convenirsi piuttosto a qualche cerchio infernale, se non per l'intimo senso, almeno per l'invenzione. Anzi il senso stesso dell'allegoria che ritrae il presente nella sua desolata corruzione, si potrebbe credere adatto più all'inferno che al purgatorio, secondo quel concetto fondamentale del poeta di cui abbiamo toccato di sopra. Se non che quelle simboliche scene non si debbono considerare separatamente, ma nel ciclo mirabile de' sei canti che il poeta dà al trionfo della sua Beatrice. In essi, ogni cuore lo sente, non è più quella mestizia, quel non so che di tenue e di elegiaco che aleggia in ciascuno dei sette regni di Catone; ma come la materia s'innalza, s'innalza lo stile che il poeta potrebbe chiamar tragico. Nell'aere dolce e queto della divina foresta si presente la dolcezza dei cieli vicini, e quando sfila innanzi alla nostra fantasia la mistica processione, e quando sull'alto del carro, tra gli angeli che gettano fiori, comparisce velata la donna del poeta, ci sentiamo veramente sulla soglia del paradiso. Ma tosto al divino si mesce l'umano, alla soavità celestiale dell'apparizione un'insolita inaspettata veemenza di fieri giudizi e quindi una meravigliosa varietà di scene, in cui tutte le note e i caratteri dei tre regni dan-

teschi si contemperano insieme, s'alternano, si succedono. Da questi contrapposti prende più efficace virtù quel dramma fantastico. E siccome il logico procedere dell'allegoria conduce il poeta a rappresentare le vicende della chiesa, così deve mutar lo stile, ma non perciò si fa umile e basso; gli dà piuttosto quell'impronta rude e forte che hanno le visioni apocalittiche, alle quali attinge. Beatrice è apparsa nel fulgore della sua prima bellezza, si è mostrata non più benigna al poeta, ma giudice inesorabile de' suoi errori; quindi si è svelata nella divinità della sua nuova bellezza. Non è la donna amata, è ormai il simbolo della più alta idea che possa concepire la nostra mente dopo quella di Dio: è la fede, è la scienza rivelata, è la chiesa stessa nella purezza della divina istituzione. Quindi al dramma morale succede il dramma storico, finchè i rami della pianta celano la loro custode, e su quel carro dove ella poco prima era apparsa divinamente bella, si vede un'ignobile meretrice. Però, se qui s'arresta l'azione fantastica, non si tronca lo svolgersi dell'azione drammatica. Poteva, anzi doveva, Virgilio nella sua narrazione, fermar l'idea sul triste presente: ma Beatrice deve far si che Dante segni ai vivi altre parole (XXXIII, 52, 53). Come al cessar di una scena dolorosa, il coro nei drammi greci esprimeva le sue tristi impressioni; così dileguatasi la visione, le sette ninfe piangono colle parole del salmista il tempio del Dio vivo contami-

nato: Beatrice prima le ascolta sospirando per tanto strazio; ma poi surta in piedi e accesa nel viso le rincora con una speranza. E qui, si disegna la catastrofe del dramma che avverrà nel futuro. Le sette ninfe procedono: Beatrice le segue, accompagnata da Matelda, da Dante e da Stazio. In questo punto ritorna la dolcezza e l'intimità che sono i propri caratteri della seconda cantica, e s'accompagnano alla solennità d'un vaticinio misterioso. Beatrice, camminando a fianco del suo fedele, gli chiede col dolce nome di fratello, perchè non le domandi quel che pur desidera sapere; e Dante risponde riverente ch'ella conosce il suo bisogno. Allora è proferito il solenne vaticinio e la parola di Beatrice s'infiamma: « la rigenerazione è prossima: verrà un duce, un messo di Dio, a uccidere la femmina e il gigante che pecca con lei: tu annunzialo sicuramente fra i vivi ». La tristezza del presente è un lampo che tosto dilegua: durevole è la felicità che il futuro prepara alla umanità rigenerata dalla viva giustizia di Dio. Così finisce il dramma, e la cantica che s'inspira alla speranza, alla fiducia nelle divine promesse, termina appunto con una promessa che consola: il Veglio di Creta non rovinerà, perchè l'umanità ch'Egli rappresenta è chiamata fra poco a risorgere.

Nel Paradiso si squarcia il velo delle finzioni allegoriche, pur durando il concetto simbolico, informativo di tutto il poema. Parlando coi giusti,

beati nella visione del vero, accostandosi di cielo in cielo alla comprensione dei più alti misteri, Dante è fatto degno di sentire e d' annunziare il futuro senz'ombre e senza figure. Quindi la maggior chiarezza e solennità dei vaticini; quindi l'alta idea dell'Impero, a cui sono connesse le sorti della società umana, non si riveste di paurose e di fantastiche allegorie, ma assume un altro aspetto e un'altra forma conveniente alla natura della terza cantica. Pure, per quella perfetta armonia di disegno che ci siamo studiati di rilevare e di chiarire ad ogni passo nella Commedia, la finzione del Paradiso deve collegarsi con quelle delle due cantiche precedenti. Si riferisce anch' essa alla storia, celebrando l'Impero dal punto, in cui virtualmente con Enea venne, seguendo il corso del sole, verso Roma nascitura, al momento, in cui, dopo il silenzio di tre secoli, risorge e copre delle sue ali la Chiesa morsa dal dente longobardo. Rappresenta quindi il passato, ma un passato glorioso, ordinato dalla Provvidenza ad un gran fine: dove nell'allegoria infernale il passato è una progressiva degenerazione, e in quella del Purgatorio, prepara la corruzione del presente. Perciò l' elemento storico che entra in tutte le tre invenzioni serve in questa ad uno scopo e muove da un'idea che si chiarirà continuando nel confronto. Il concetto religioso dominante nel dramma del Purgatorio qui non ha parte; la Chiesa è appena una volta nominata sulla fine della narrazione con una

imagine che ricorda l'albero, sotto il quale protetta vegliò Beatrice. Nè potea aver parte, perchè il poeta avrebbe dovuto o ritessere le vicende della Chiesa, o celebrarne i futuri destini. Ma la speranza di Dante e la sua fede era intanto nel trionfo dell'Impero, che avrebbe purificato la Chiesa, liberando Roma dall' adultèro (11). E questa fede, nell' ultima parte del suo viaggio spirituale, si deve confermare e ravvivare: dev' essere alta ispirazione d' un nuovo canto. Se il presente è triste ancora e il futuro lontano, il poeta si conforta di tanta tristezza e pregusta la felicità, cercando nel passato non gli eventi, ma le ragioni nascoste di ogni fatto; scoprendo nella storia la legge provvidenziale, il fato cristiano, per cui l' avvenire non può essere che un rinnovamento e un trionfo. Qui, adunque, nel Paradiso, l' idea vagheggiata dal poeta risplende di tutto il suo splendore e in tutta la sua purezza. Noi rivediamo il fiume del tempo, ma qui il poeta ci lascia scorgere una corrente limpida, luminosa, incorrotta, che scende verso una foce lontana ma visibile e sicura. Tutto il pensiero si concentra nel passato, perchè il futuro s' argomenta infallibilmente da esso, e il presente è un istante, un ostacolo che il fiume sormonterà e coprirà ne' suoi abissi. L' inno epico di Giustiniano è il compimento del racconto di Virgilio e del dramma di Beatrice, come la cognizione dei fatti è compiuta dalla scoperta della legge che li ordina e li spiega. La terza Cantica, s' è notato

anche altrove, ha specialmeote un carattere dottrinale e teologico. Beatrice è la sovrana maestra del poeta, ma ogni anima beata che parla con Dante, gli chiarisce un dubbio, gli espone una dottrina, gli agevola la conoscenza del Vero, perchè ogni anima legge nella prima Verità. In tutti i cieli si ragiona e si discute, dal primo sillogismo di Piccarda, la quale dimostra che invidia e ambizione non cape nei giri celesti, fino all'esame teologico del poeta. Perciò anche l'idea dell'Impero si espone come una dottrina indiscutibile, come una verità senza controversia, ispirata alla mente di Giustiniano dalla viva giustizia di Dio (12). Delle tre parti che formano il congegno dimostrativo del libro De Monarchia, il poeta sceglie la seconda, la prova storica, perchè è soggetto altamente poetico in doppio modo: gli avvenimenti si contessono con epica maestà, e il fato di Dio che vi lumeggia, cioè la giustizia stessa in atto, scorrendo il passato, riprovando il presente, divinando il futuro, è l'anima del canto, e gli dà il moto, la rapidità, la concitazione d'un inno. Per questo appunto si può chiamare inno epico-lirico, perchè vi si comprendono gli elementi e i caratteri dei due generi poetici (13). La forma è dunque connaturata al concepimento stesso del poeta, e, come avviene sempre ai grandi, concreata col pensiero.

Nel preparare le scene più belle de' suoi canti, Dante è maestro. Beatrice, compiuto il suo

ragionamento intorno ai voti, tace e muta sembiante; sono usciti dal primo cielo, e corrono nel secondo, veloci come saetta che ha percosso già il segno, mentre vibra ancora la corda, ond'è partita. Lassù si fanno loro incontro più di mille anime beate, che non lasciano scorgere nemmeno un pallido profilo dei loro sembianti: tanto la luce le ravvolge e le chiude. Più corrusca è la loro luce e più fervido è l'invito amoroso che prima da tutte insieme, e poi da una, a nome di tutte, si rivolge al poeta, le cui domande accresceranno loro lo splendore della visione beatifica, e quindi gli ardori della carità. Dante ha espresso il suo desiderio: Chi sei, e perchè in questa spera? E l'anima facendosi per la cresciuta letizia più lucente, si cela e si nasconde di più agli occhi del poeta, come il sole, quando ha dissipato il velo vaporoso che ne tempera il fulgore, impedisce agli occhi abbagliati di rimirarlo. Allora l'anima, tutta chiusa nella sua luce, incomincia il canto. Fin qui la dolcezza e la soavità delle note adoperate dal poeta non ci fa presagire la narrazione che segue: solo quel fingere che lo spirto si racchiuda nel suo velo luminoso, e che dal profondo esca la voce, come dai penetrali misteriosi il responso dell'oracolo, anticipa l'idea d'una risposta fatidica. Ma subito, alle prime parole, si palesa l'efficacia del contrapposto. La voce soave che vien come da lungi, dal fondo d'un astro, la voce da cui ci aspettavamo il semplice racconto della vita, intona

con maestosa solennità il suo canto, e ci trasporta con volo sublime ai tempi lontani della storia: in cambio d'un racconto domestico, ci promette un'epopea. L'aquila, l'uccel di Dio: questo è il soggetto dominante in tutta la narrazione. Il mito faceva della regina degli uccelli l'esecutrice fulminea dei voleri di Giove: Roma la sostituì al rozzo manipolo, come vessillo alle sue legioni vittoriose, e quindi la fece segno del suo impero fondato sulla potenza militare. L'arte cristiana, essenzialmente simbolica, pur conservando all'aquila il significato tradizionale, vi associò i concetti che illuminano e governano l'autorità del comando: quelli di sapienza e di giustizia. (14). Nel poema dantesco l'aquila ha infatti questo doppio senso morale e politico: rappresenta l'impero e la suprema virtù di esso, cioè la giustizia. Quando il poeta, presso l'alba, s'addormenta nella valletta dell'antipurgatorio sogna un' aquila che roteando prima intorno a lui, lo ghermisce finalmente e lo porta su alla sfera del foco. E l'aquila in questa minore allegoria, sì strettamente collegata all'allegoria principale, adombra Lucia che durante il sogno trasporta il poeta alla soglia del Purgatorio: Lucia « nemica di ciascun crudele », una delle tre donne benedette, che ha cooperato alla salvezza di Dante. È sempre la giustizia congiunta colla sapienza, sotto un duplice velo: quella virtù divina sospinge l'uomo all'espiazione per affrettargli la pace spirituale; e illumina la società corrotta e disordinata

per avviarla e ridurla a quel perfetto governo che le dia la felicità.

Nel cielo di Giove gli spiriti dei giusti principi, racchiusi nei loro vivi fulgori, compariscono al poeta formando le lettere del versetto che dice: *Amate la giustizia voi che giudicate la terra*; e quindi agglomerandosi tutti in sull'estremo, nell'M, questa lettera prende la figura d'un'aquila, dal rostro della quale escono alti ammaestramenti. Vedremo le relazioni tra i due luoghi del Paradiso, ove l'aquila ha sì gran parte: intanto notiamo che anche in cotesto secondo essa è simbolo di giustizia e di sapienza, ed è l'emblema dell'impero. Una sola volta nel poema l'aquila rappresenta l'autorità imperiale non congiunta alla giustizia, anzi in atto di compiere un'ingiustizia: nel dramma del paradiso terrestre, quando sfronda la pianta mistica, sotto cui veglia la Chiesa (16): ma ivi si ritrae il fatto contingente dei cattivi imperatori, non la santità necessaria dell'impero, che è tutt'uno colla giustizia. Però di tutte queste finzioni e allegorie, ove campeggia l'aquila, la più opportuna, la più felicemente pensata è questa che abbiamo preso a studiare. Qui la figura e il figurato per poco s'immedesimano. L'aquila di cui Giustiniano celebra le gesta, non è soltanto il simbolo dei due noti concetti, ma è una realtà, che per esser tale, non perde punto della sua efficacia poetica e fantastica. Quell'aquila che brillava davanti alle legioni romane, staccandosi dai vessilli

s' anima e si vivifica: essa conduce gli eserciti di trionfo in trionfo, precorrendoli nelle regioni più ardue dei cieli, collo sguardo fisso nel sole, cioè nella giustizia divina. Anzi, piuttostochè messaggera od esecutrice di Dio, ella stessa è la sua giustizia e la sua sapienza in atto: ogni volo segna ne' secoli un progresso e una vittoria; ogni fermata una stazione dolorosa; ogni riscotersi un avviamento a nuove sorti; finchè toccata la meta, le ali immense dell' uccello divino rimarranno aperte ancora per accogliere l' umanità pellegrina sotto l' ombra della prosperità e della pace. Per questa virtù intrinseca del soggetto che Dante conserva ingegnosamente in tutta la narrazione, essa si fa varia, vivace e in qualche luogo sublime senza uscire dal semplice e dal vero.

Dapprima il racconto di Giustiniano ha pochi lumi e colori poetici, non vi senti per entro se non la gravità e la pacatezza di chi rammemora e schiera i primi avvenimenti d' una storia che si farà piena d' interesse e di vita. Quella triplice ripetizione del verbo poco aggiunge di forza alla narrazione, la quale colla stessa pacatezza e solo con qualche lieve artifizio retorico, prosegue fino al punto, dove si fa menzione di Cesare. Qui pare che l' afflato di quella divina impresa aggiunga nuovi spirîti al narratore, che a poco a poco s' infiamma, e pur non cessa di esser grave e solenne. L' aquila non è più un' insegna portata dai Romani, una bandiera spiegata da Cesare, ma una

vera e propria personalità, e spazia e signoreggia tutte le imagini della viva pittura che segue. Non è possibile descrivere più efficacemente la rapidità fulminea delle mosse, il succedersi quasi fatale delle vittorie e degli eventi. Eppure il poeta non ha fatto che rappresentare l'aquila secondo il proprio costume e la propria natura. dell'uccello. Esce questo di Ravenna, e salta il Rubicone: quindi postosi a capo dei Cesariani, stuolo e non ancora esercito, li rivolge verso le legioni dei proconsoli nella Spagna. Di là piomba sui campi di Farsaglia, e il rimbombo di quella sua discesa si sente fino al Nilo, ove a Pompeo si ordiva il tradimento. Poscia rivede la Troade ove nacque, e raccoglie un momento il volo sulla tomba di Ettore: ma si riscote a far vendetta di Pompeo sul traditore che darà il nome a una lacuna di Cocito, e di là, rapido come folgore, discende nella Mauritania; e quando s'ode l'ultimo squillo della tromba pompeiana, precipita sui campi di Munda, a mietervi l'estremo alloro. Tutta l'epopea gloriosa e fortunata di Cesare, e tutto il poema di Lucano è in questi pochi versi, ove le tre celebri parole del conquistatore hanno la più efficace espressione. Ma Dante non si è proposto di scegliere e di descrivere i fatti, per raggiungere solo questo effetto: ha voluto che nel momento più avventuroso e più drammatico della narrazione fosse posta in maggior luce l'idea provvidenziale che condusse quelle imprese. La storia era insufficiente, ed egli attinse

alla leggenda, imaginando che l'aquila rivegga la Troade e posi sul sepolcro di Ettore. Non può e non deve sfuggire il senso profondo di questa invenzione. L'uccello divino visita il nido ove nacque, nel punto in cui sono maturi i fati di Roma: la nascente potenza dell'impero è ricongiunta alle divine origini di esso, e i due capi del misterioso filo della storia sono rannodati insieme. Nella Troade abbandonata, culla di Roma, non resta del passato splendore che una triste memoria, la tomba di Ettore, l'ultimo presidio di Troja. L'aquila, posando sul monumento, ravviva quelle rovine e conforta in certo modo lo spirito dello sfortunato difensore, spiegando che quelle rovine, erano coordinate a un fine glorioso e pure allora conseguito: i tardi nepoti dei Troiani da una città dell'occidente signoreggiavano i discendenti di quei greci superbi, che aveano distrutto in Oriente la potenza Troiana. Oltre alla grandezza dei pensieri che suscita, questa leggenda così sapientemente usata qui dal poeta, ha un non so che di mestamente solenne, onde la storia acquista l'intima tenerezza dei ricordi domestici. E se meno grandioso, non meno significativo è il fatto che segue: l'aquila toglie a Tolomeo il regno, com'egli avea tolto a Pompeo la vita. Essa è la nemica di ciascun crudele, è la giustizia di Dio che abbatte in Pompeo il suo inconsapevole avversario, ma altresì lo vendica, abbattendo chi l'avea tradito. Queste misteriose vendette, queste apparenti in-

giustizie e contraddizioni che si risolvono nella più pura espressione della giustizia divina, hanno sul finir della narrazione di Giustiniano un sublime esempio. Raccolti con brevità ingegnosa gli eventi dell' aquila sotto Augusto, il narratore accenna a Tiberio e a Tito, ma di Tiberio non le crudeltà, di Tito non la beneficenza Questi sono vizi e virtù degli uomini, non della istituzione che segue trionfalmente il suo corso. La viva giustizia di Dio concedette all' aquila, sotto Tiberio, la gloria di vendicare con la morte di Cristo l'ira del primo peccato; e con Tito ebbe l'aquila il vanto (mirabile a dirsi) di far la vendetta di quel fatto, distruggendo la nazionalità del popolo deicida. Giustiniano accenna e non dimostra, ordina e racconta rapido, sorvolando i fatti di molti secoli, finchè appunta il pensiero nell'ultimo avvenimento: una vittoria, per cui l'aquila aprendo le ali ripara sotto la sua ombra augusta la chiesa. Chi non guardi con occhio chiaro e con affetto puro, quest'ultimo tratto del racconto può sembrar difettoso. Quella vendetta della vendetta pare una sottigliezza teologica introdotta per offrire a Beatrice il destro d'un lungo ragionamento sul soggetto sublime della redenzione; e quel salto di parecchi secoli non si chiarisce a prima vista ragionevole. Ma per le cose stesse che abbiamo discorso apparisce come Giustiniano cerchi e lumeggi nei fatti l'idea suprema della giustizia che procede senza ostacolo tra le miserie degli uomini e dei tempi. Qual fatto

più grande e sublime della crocefissione del Cristo; quale più singolare e sanguinoso della distruzione non d'una città ma d'un popolo e con esso d'una civiltà? Di questi fatti fu esecutrice diretta o indiretta l'aquila imperiale. Ma con la morte di Cristo s'adempiva la gran promessa che la misericordia e la giustizia aveano fatto alla stirpe degli uomini; colla morte del popolo ebreo la profezia di Cristo giudice de' suoi futuri crocefissori. Non si esaltano i romani per le loro gesta, ma per la divinità di esse, e l'aquila imperiale è istromento della giustizia e prepara la via alla chiesa. Ecco la nova idea che si porge alla mente dello spirito narratore, e come per la giustizia di Dio l'ieri diviso da millenni è indissolubilmente legato all'oggi, Giustiniano non fa la storia della chiesa e dell'impero; tace tutto ciò che avvenne nell'ombra o nella luce dei secoli, e saluta l'impero come una istituzione rinnovata nei tempi moderni, e l'aquila protettrice consapevole della chiesa che l'ha benedetta. Non si deve cercare adunque il nesso rigoroso dei fatti, ma il legame ideale che gli congiunge: è una visione del passato ne' suoi punti più luminosi; qual maraviglia se il Veggente contempla questi e sulle ombre trapassa? Ma come in ogni canto alto e meditato, qui pure i voli più ardui sono la conclusione di taciti ragionamenti, e quanto sollevano la fantasia di chi gli segue, tanto ne illuminano l'intelletto, lasciando scorgere a mano a mano sempre più chiaramente la grandezza del fine, e

in quella compagine di fatti una stupenda unità. La quale abbraccia anche la prima parte della risposta di Giustiniano; ivi maestrevolmente il poeta rammenta dei fatti che compiono o illustrano la narrazione principale: la venuta di Enea nel Lazio, il trasporto della sede in Oriente quasi a ritroso dei fati e della natura. L'accessorio diventa principale: quegli accenni storici per venir a dire chi fosse lo spirito beato, mentre sembrano un mero ornamento, sono invece l'idea suprema ehe presta il soggetto al racconto, e questo che è una digressione, o come la chiama Dante, una giunta, ha l'importanza della tesi. Compiuta la narrazione, seguono i rimproveri, i giudizi e i vaticini. I rimproveri cadono sui guelfi e sui ghibellini, egualmente illusi ed egualmente colpevoli, giudicati e condannati in nome della giustizia e del diritto. E qui si scopre meglio la ragione, per la quale il poeta assegna a Giustiniano questo nobilissimo ufficio di tessere la storia dell'impero, e di proclamarne i sovrani diritti. Egli investito dell'autorità imperiale in Oriente, inspirato da Dio stesso, raccoglie il tesoro delle leggi e sparge nel mondo una sapienza feconda di civiltà ad ogni popolo. Se i romani s'attribuirono di diritto la monarchia universale, le loro leggi debbono essere l'espressione più pura e più verace della giustizia; e solo chi privilegiato da Dio, fece l'alto lavoro di raccoglierle, può comprendere luminosamente le supreme ragioni della storia, e giudicare con auto-

rità gli errori e le colpe di coloro che non osservano quelle leggi, che si ribellano alla giustizia, disconoscendo quelli indefettibili principi. Dante non vede in Giustiniano soltanto il savio imperatore che compie un' opera utile e sapiente, ma l'uomo cui la giustizia divina ha imposto la missione sublime di preparare il suo regno (17). Giustiniano è la voce della legge e della giustizia, e nessun altro imperatore, nè Costantino nè Traiano, si prestava a rappresentare convenientemente il concetto di Dante (18). Imperatore d' Oriente, cristiano, giusto anche nel nome (19), spirito attivo, posto in minor grado di beatitudine, ma lieto cogli altri spiriti nel commisurar i meriti al premio, non parla che della giustizia, il cui sentimento tutto lo compenetra: vivo, egli ne ha diffuso il codice, beato, ne sperimenta in sè gli effetti; veggente, ne celebra i destini e i trionfi. Per tanta altezza in cui Dante colloca il giudice, i suoi rimproveri non sono amare invettive ma solenni ammonimenti, e hanno quella maestà non disgiunta da una certa tristezza, che fa sentire ad un tempo la sicurezza profetica del beato e il dolore del poeta accorato ma fiducioso. Questa divina idea della giustizia tanto cara a Dante che soffriva per essa, gl'inspira come ho notato sopra, i due splendidi canti che la presentano e la svolgono sotto un altro aspetto. È facile ora il comprendere le sapienti relazioni tra le due creazioni dantesche, e come l' una sia dell' altra compimento. Se Giustiniano, spirito at-

tivo, ha celebrato i trionfi visibili della giustizia nella storia d'un popolo pagano, l'aquila stessa, cioè gli spiriti dei giusti principi che la contessono, rispondendo a un antico dubbio di Dante, celebra ciò che sfugge all'occhio umano, il mistero per così dire, della giustizia in universale. L'uomo può veder molto ma tutto non può: il disegno divino si manifesta nella storia del mondo, ma il divino consiglio è spesso un abisso. Iddio che ha ordinato a così alto fine un impero pagano, che ha fatto i romani stromento miracoloso della sua giustizia, può aver lasciato o lasciar perire eternamente le anime virtuose, le quali non per colpa ma per ignoranza vissero o vivono lontane dalla sua fede? Sono imperscrutabili i suoi giudizi, ma questo dubbio che ci fa tremare si accheta nel pensiero della sua misericordia; e siccome nella storia risplende la sua bontà, anche il mistero, se non si spiega, si sente che deve risolversi in un fine d'amore. Dante ha così descritto fondo all'idea della giustizia, considerandola politicamente nella sua piena luce, e teologicamente negli occulti sui misteri. Ma non basta: in quello stesso modo che la dimostrazione di Giustìniano giustifica i suoi rimproveri contro le ingiustizie dei guelfi e dei ghibellini, il ragionamento dell'aquila conduce a riprovare acerbamente le ree opere dei contemporanei. Quando nel giorno della gran sentenza si aprirà l'eterno volume che registra le colpe di tutti, i barbari, gl'infedeli, i lontani dal vero Dio, fatti salvi dalla

sua giustizia vi leggeranno le ingiuste azioni dei principi cristiani cacciati fra i reprobi. La voce dell'aquila suona qui tremenda e scaglia le invettive su quanto era di guasto e di corrotto nei principi di quei tempi. Giustiniano ha una sola allusione personale a « esto Carlo novello »; qui l'Angioino, avvilito anche nel nome, è sferzato a sangue coi principi più malvagi di tutta Europa. Ecco: il triste presente accennato appena nel pacato rimprovero di Giustiniano, qui è posto a nudo. Dante che nei cieli più alti fa tuonare le voci più fiere contro i malvagi, ha voluto che un savio imperatore in nome del supremo diritto condannasse l'errore; e tutti i principi giusti, per la voce del santo segno, in nome della giustizia, macchiassero d'infamia ad uno ad uno i colpevoli e gl'ingiusti di qualunque parte, d'ogni sangue e d'ogni stirpe. E all'imprecazione succede, come sempre nei cieli, il canto dei giusti e la rivelazione d'un mistero di amore e di giustizia. Sono beati nell'aquila un troiano, Rifeo, e un imperatore di Roma, Trajano: e qui ritorna collo splendore di questi due nomi lo splendore della storia dei due popoli affratellati, e il concetto politico riapparisce ancora una volta nel poema unito indivisibilmente al concetto morale e religioso della giustizia.

NOTE

(1) Iohannes De Vergilio Danti Alagerii. Carmen, v. 26. È notevole nell' Ecloga responsiva di Dante al sno amico il passo: « Tunc ego: Quum mundi circumflua corpora cantu astricolaeque meo, velut Infera regna patebunt, Devincire caput hedera lauroque iuvabit. » Qui s' accenna alla terza cantica, in quel tempo (1319 circa), non ancora pubblicata (Giuliani, Op. lat. di Dante pag. 237 e 330-331). Forse il poeta non l' avea compiuta e vi stava lavorando, come farebbe congetturare il riscontro già da altri notato fra un luogo dell' ecloga e il celebre principio del Canto XXV del Parad. Anzi il pensiero doloroso della patria e la speranza di ricevere l' onore supremo della corona d' alloro non in Bologna dove l' invitava intanto l' amico, ma sulla fonte del suo battesimo, domina in quell' ecloghe, rompendo il velo sottile dell' allegoria. Cfr. nell' ecloga responsiva di Giovanni quel passo che spira una simpatia così tenera e tanto intelletto di dolore: « Eheu pulvereo quod stes ecc. », e specialmente i versi « O si sacrum iterum flavescere canos *Fonte tuo* videas et ab ipsa Phyllide pexos, Quam visendo tuas tegetes miraberis valvas! » Pare veramente, come crede il Lubin, che il bolognese con questi augùri cerchi di placare il poeta, cui non dovea essere piaciuto nel Carme il disdegno del volgare e l' improvvido consiglio d' abbandonarlo.

(2) « E tutto questo fu in uno temporale che David nacque e nacque Roma; cioè che Enea venne di Troja in Italia, che fu origine della nobilissima città romana, siccome testimoniano le scritture. Per che assai è manifesta la divina elezione del romano imperio per lo nascimento della santa città, che fu contemporaneo alla radice della progenie di Maria » Conv. IV, 5.

(3) « Cumque inter alias veritates occultas et utiles, temporalis monarchiae notitia utilissima sit et maxime latens, et propter non se habere immediate ad lucrum ab omnibus intentata; in proposito est hanc de suis enucleare latibulis: tum ut utiliter mundo pervigilem, tum et ut palmam tanti lucri primus in meam gloriam adipiscar » (De Monarch. 1, 1.)

(4) Esempio insigne ce ne porge anche il Machiavelli, innamorato egli pure d' una idea e signoreggiato da essa. Per Dante, Roma pagana e cristiana, l' impero, le sue vicende e i suoi destini; pel Machiavelli, Roma republica colle sue leggi, le sue istituzioni e i suoi errori stessi, Roma tipo dello stato moderno. Dove s' accende e s' innalza lo stile delle Storie, dei Discorsi, del Principe? Dove più propria e colorita la parola, e il periodo più scorrevole e schietto? Appunto dove gli accada di significare più direttamente quell' idea: allora assume veramente quella forza che ben qualifica col nome di *spiriti* nella lettera dedicatoria delle storie fiorentine. In questi pensatori che si potrebbero dir credenti, in contrapposto agli scettici, abbiamo due caratteri per cui si distinguono subito dagli altri: un' ammirabile unità di fine in tutte le loro opere; e poche semplici e ben chiare idee, le quali regnano sovrane nei loro spiriti e alimentano ogni loro pensiero.

(5) Di questa viva fede che Dante avea d' adempiere una sánta missione, ragiona molto bene il Foscolo nel discorso sul testo del poema. Vedi specialmente i paragrafi 42-47; 186-189; benchè in questi ultimi, pur confermando con altre prove la sua ipotesi, esageri l' importanza ed erri intorno al fine dell' apostolato dantesco, attribuendo al poeta una missione recondita di riforme religiose. Questo falso concetto, come è noto, fu il fondamcnto dello strano sistema iuterpretativo del Foscolo stesso e delle aberrazioni dell' imaginoso Rossetti. Il Foscolo che tante nuove e belle verità vide per primo e lumeggiò intorno a Dante e a suoi tempi, trasmodò, secondo la propria indole eccessiva, fantasticando sui veri stessi che gli balenavano alla mente.

(6) Nessuno, credo, ha ricercato nei padri della chiesa e

negli scrittori del medio evo le fonti di questa sapiente e ingegnosa invenzione dantesca. Noterò qualche riscontro da me trovato. I fiumi infernali, secondo i mitologi antichi, o scaturivano dal trono solfureo di Plutone (Albric. de Deorum imaginibus libellum, 317. Ex libris mithol. lat. ex Bibliotp. Commeliniana, 1449), o,in qualunque modo, aveano le origini nei luoghi inferi, ma non fluivano dalla terra. Però i nomi assegnati a quelle negre correnti sono simbolici, e presuppongono un concetto allegorico che informa il sistema penale dell'inferno pagano. Dante conobbe forse l'illustrazione che ne fece Macrobio (in somm. Scip. C. XI), e di là tolse qualche idea pel suo inferno, ponendo in Flegetonte i violenti e gl'iracondi nello Stige. Notevole e il passo: » Cocytum quicquid homines in luctum lacrymasque compellit », che potrebbe aver suggerito al poeta la relazione morale tra i fiumi tormentosi e le lagrime sparse dai vivi. Ma è più probabile che Dante attingesse l'idea di quella finzione dagli scrittori cristiani. In san Cirillo è accennata una recondita cosmogonia: Καὶ φησὶν ὅτι ἐπεχείρησε ἡ Σοφία τὸν πρῶτον θεὸν ἰδεῖν καὶ μὴ φέρουσα τὰς μαρμαρυγὰς (vim fulgoris), ἐξέπεσε τῶν οὐρανῶν, καὶ ἀπεβλήθη τοῦ τριακοσίου ἀριθμοῦ. εἶτα στείνουσα, ἐκ τῶν στειναγμάτων ἔγγεινα τὸν διάβολον, καὶ ὅτι δακρύσασα τὴν ἀπόπτωσιν, τὴν θαλάσσην ὑπεστήσατο. (Cirilli, Catechesis sexta, de Uno Deo: Venet. ex typographx. Sandoniana, 1763; pag. 98). E l'annotatore (Àntonio Agostino Touttie) chiosa: ex tristitia ejus (Achamoth) diabolum ortam duxisse dicebant; ex ejusdem Achamoth lacrymis liquidam omnem essentiam, mare et aquas omnes profluxisse statuentes. Anche Tertulliano tocca di questo Achamoth e della mistica fecondità di quel pianto: ex pavore tenebrae factae sunt, ex timore et ignorantia spiritus nequitiae et malignitatis: ex tristitia et lacrymis humida fontium, fluminum materia marisque (Tertull.: de praescriptione haereticorum Venet. Girardi, 1744, pag. 22). Qui è più semplice e più chiara la espressione della genesi dell'acqua dal dolore e dalle lagrime, e Dante sagacemente la restrinse ai fiumi dell'Ade. A questa tetra idrogonia si contrappone l'opinione menzionata

da S. Agostino, che tutte le correnti e le acque abbiano avuto origine da una grandissima fonte del Paradiso terrestre: per innumerabiles vias antrorum atque rimarum adscendentem de terra, et ubique dispertitis quasi crinibus irrigantem omnem faciem terrae (S. August. Opera, Venet. Albrit. 1749; pag. 248 e 250) Chi volesse un po' sottilizzare, potrebbe stabilire un' ingegnosa simmetria fra questa opinione e la finzione dantesca. Dall' Eden per un umore che ascende dalla terra aprendosi innumerevoli vie, i fiumi del mondo: da Creta, per un umore che discende e s' inabissa, i fiumi delle tenebre. Un moto continuo di ascensioni e di discese, feconde le une di elementi vitali, le altre di tormenti eterni: l' acqua della rigenerazione e l' acqua della morte; ma qui pure la vita e la morte, come nel mondo fisico, congiunte con nodo indissolubile. E di tal nodo è simbolo il corso circolare di Lete: irriga l' Eden, lava come un secondo battesimo le colpe, e quindi gravido di esse precipita nel grande abisso: poi ascende purificato a ridare il perdono. I fiumi della giustizia punitrice stagnano nell' inferno, il fiume della giustizia e insieme della misericordia si mesce con essi, ma solo per lasciarvi le sue brutture: quelli sempre nelle tenebre, questo dalla luce alle tenebre, dalle tenebre alla luce. Tali ravvicinamenti, per quanto sembrino ingegnosi e sottili, erano famigliari alla scienza e all' ermeneutica di quell' età: così, per citare un esempio che fa al caso nostro, Cornelio a Lapide (Comm. in Ecclesiast.) paragona il sole al fiume e la luce che da esso emana ai ruscelli che dal fiume derivano; e prosegue: unde hebraei haec duo per unum idemque verbum significant: *nahar* significat et illuminare et confluere.

(7) Con Dante è Stazio, che potrebbe sembrare uno spettatore inutile o un personaggio ozioso, se non si sapesse come tutto nel poema è premeditato ed ha il suo perchè. Lo Scartazzini, così acuto ed erudito, confessa di non comprendere qual ufficio simbolico Dante abbia voluto assegnare a Stazio in quel dramma ove ogni cosa è pur simbolica; nè può ricavar lume dai precedenti commentatori, che non chia-

riscono abbastanza cotesto punto o non lo toccano nemmeno. Un breve esame di quei canti del Purgatorio, ove Stazio ha parte, mi ha suggerito qualche idea, che vale come un tentativo di spiegazione. Stazio entra in iscena quando i poeti sono verso la fine del loro secondo viaggio. Ha compiuto il tempo della espiazione, e la sua anima si svelle dal balzo dei prodighi e avari, accompagnata da un rumore come di tremuoto. Ignora il miracoloso viaggio del poeta e chi sia la sua guida; ma questa ignoranza giova all'arte di Dante che ritrae la meraviglia e la letizia di Stazio quando s'accorge di trovarsi alla presenza del suo diletto maestro. Anzi a Virgilio doveva non solo la celebrità di poeta, ma il ravvedimento e la salute eterna, perchè un passo dell'Eneide lo avea fatto accorto della prodigalità a cui era dato; e la lettura della quarta ecloga gli avea aperto la mente alla verità del cristianesimo, che ei professò di nascosto ma con sincerità di credente. Quindi s'accompagna ai due poeti, assiste al colloquio di Dante con Bonagiunta nel balzo dei golosi, e con Guido Guinizelli nel ripiano dei lussuriosi; attraversa la fiamma che gli raffina, come Dante e Virgilio; e quando questi è scomparso, si tiene accosto al poeta: è spettatore del dramma morale e della visione storica, testimone con Matelda della profezia di Beatrice e da Matelda stessa invitato ad unirsi con Dante che ella traeva per mano verso Eunoè. Le ragioni artistiche, le quali consigliarono al poeta d'introdurre Stazio nella seconda cantica, sono chiare, almeno per la varietà e il movimento drammatico che acquista la narrazione nei canti XXI e XXII; ma per dilucidare la convenienza morale di questo nuovo personaggio, bisogna entrare nelle ragioni del simbolo, ch'io deduco da fatti stessi brevemente riferiti. Stazio compare poco prima che Virgilio sparisca: quindi il significato, se non il ministero suo, deve avere attinenze con quel di Virgilio. Egli è infatti un Virgilio cristiano, la scienza pagana illuminata dalla fede; onde Virgilio non è più il maestro di Dante, e prega Stazio di esporgli la dottrina della generazione. Virgilio che è la ragione, la scienza, la parola ornata,

impallidisce all' accostarsi della fede, della scienza divina, della parola di Dio; prima che realmente, è moralmente sparito, ma tien luogo di lui e lo rappresenta Stazio, che nel concetto dell' età di mezzo, era il maggior epico dopo Virgilio; Stazio, secondo la leggenda, convertito inconsapevolmente da lui; ossia il concetto intermedio tra la ragione e la fede, la scienza pagana e il cristianesimo, tra l' antico e il nuovo, che non lo disconosce ma deriva da esso e lo perfeziona. Però non si restringe a questa rappresentazione d' un concetto intermedio l' ufficio simbolico di Stazio: è più complesso, come suole in Dante ogni simbolo, e più distinto ad un tempo. Stazio, salvato da Virgilio, appariva al pensiero di Dante come il tipo dell' uomo moralmente rinnovato dalla filosofia, rettamente studiata e intesa: in quell' anima si era veramente compiuta la restaurazione morale che egli, il poeta, vagheggiava, tentava in sè e predicava col suo esempio agli altri. Lo ritrova quindi presso la sommità del purgatorio che rappresenta appunto questa morale felicità conseguita col solo lume della ragione e col solo ajuto della scienza. Virgilio, come poeta, avea effettivamente operato ciò che Dante a lui attribuisce come simbolo: era stato veramente guida d' un' anima. come Dante lo imagina sua guida in quel viaggio. Dante vede adunque in Stazio, innamorato di Virgilio, poeta, convertito da quella stupenda poesia al bene e al vero, un' imagine di sè stesso, la storia anticipata della sua vita letteraria e morale. Per questo, Stazio giunge così opportunamente da poter udire Dante che spiega a Bonagiunta la sua poetica, la quale in sostanza è la ragione dell' arte insegnatagli da Virgilio; lo ascolta salutare nel Guinizelli il padre suo e d' ogni poeta sinceramente ispirato. Poi nel paradiso terrestre assiste alla rivelazione di Beatrice e ne ascolta i rimproveri: qui Stazio è, direi quasi, un compagno di Dante: è in atto quel che Dante in potenza, e quei rimbrotti di Beatrice a lui già pervenuto al bene, già libero dalla colpa ricordano gli errori e i traviamenti passati. Egli pure volse i suoi passi per via non vera, e seguì false immagini di bene, finchè, come Dante, tocco dalla grazia di-

vina, si pentì e fu salvo. Questo ministero di compagnia si palesa anche verso la fine, quando Stazio che ha veduto Dante bere in Lete l' obblio, assiste alla sua purificazione in Eunoè. Ma coesistono due uffici nella persona di Stazio: nel dramma morale, rappresentando una rigenerazione individuale, è affine a Dante; nel dramma storico è simbolo più alto: per quell' attinenza ch' egli ebbe, come s' è detto di sopra, col paganesimo e col cristianesimo: poeta pagano e credente, legato al paganesimo per la coltura, e alla chiesa per la sua fede, è l' imagine dell' antico, è l' ombra di Virgilio, del passato che si rinnova e si perfeziona, consegnando al futuro la sua eredità. Il muto personaggio non è solo spettatore passivo ma idealmente attivo; e se Matelda è veramente la gran Contessa d' Italia, i due spettatori del dramma storico simboleggiano quei due gradi dell' azione, che sono rappresentati nella mistica visione. Stazio il cristianesimo nascente, Matelda il cristianesimo trionfante. Tanta moltiplicità di simboli che armonicamente si conciliano insieme non deve far meraviglia, sovra tutto in questo luogo della Commedia, ove l' allegoria ha il suo pieno sviluppo, e il suo punto culminante: Lia prenunzia Matelda, questa precorre a Beatrice, e tutta la scena s' affolla di personaggi simbolici, per cui deve risplendere il gran concetto del poeta. Se Dante avesse conosciuto Silio Italico, amantissimo di Virgilio e cantore di glorie romane: se le memorie della scuola e la leggenda avessero raccomandato alla simpatia dell' Alighieri il poeta calabro, come raccomandarono il Napoletano, credo che avrebbe assegnato a quello la parte di Stazio. Ad ogni modo, l' affetto, la venerazione dell' ingegno, la sapienza ordinatrice dei simboli imponeva al poeta di scegliere questo successore, questo rappresentante del suo diletto maestro, che lascia una traccia luminosa di se anche in quel luogo donde l' alto fato di Dio lo esclude.

(8) Questo pericolo di silenzio in cui si maturò l' opera della redenzione mi pare simboleggiato nel sonno di Dante (Purg. XXXII, 61-70). Chi vede in quel sonno l' imagine « di quella pace e felicità che regna nel mondo là dove le due

autorità sono unite » (Scartazz. Comm. a Dante, 2°, 742); chi « la pace della fede ubbidiente a Dio e all' imperial potestà (Tommaseo, cit. dallo Scartazz., ib.). Ma i sonni di Dante, se non s' accompagnano a visioni profetiche, indicano allegoricamente sempre la fiacchezza, la viltà del volere, e non si possono interpretare in senso buono. E ciò nota bene il Fornaciari in un recente studio sul sonno di Dante a il passaggio d' Acheronte, ove però non tratta compiutamente la materia, e accennando anche a questo passo non lo chiarisce abbastanza. Per le cose da me ragionate, Dante nel dramma storico che qui si comincia a rappresentare non è simbolo dell' uomo individuo, ma della società umana: quindi quel sonno si deve riferire all' umanità. Dante s' addormenta nel punto, in cui « la milizia del celeste regno » saluta con un inno il rifiorire della pianta. Ora, se in questo rifiorire è simboleggiato il rinnovamento della stirpe umana, operato dal sangue di Cristo (« men che di rose e più che di viole Colore aprendo »), quel sonno improvviso non può indicare se non il torpore dell' umanità, immersa negli errori del paganesimo e inconsapevole della sua rigenerazione. Dante si sveglia per una viva luce che lo percote e al grido di Matelda: Sorgi, che fai?, parole che suonano rimprovero, e non si accordano coll' interpretazione data dal Tommaseo e dallo Scartazzini. Questa luce è l' epifania della redenzione nella Chiesa, e l' umanità si risveglia a mirare l' opera compiuta durante il sonno dell' errore. Infatti Beatrice gli appare alla radice della pianta, circondata dalle sette ninfe e dai sette candelabri: essa lo invita a guardare e gli parla non solo come a individuo, ma come a simbolo della società cristiana, confortandolo subito, primachè col vaticinio, con una promessa immortale, dei dolori e delle paure che la prodigiosa visione gli rappresenterà fra poco. Le prime persecuzioni incominciarono sotto Nerone, appunto allora che la Chiesa era costituita in Roma, e l' aquila scende a depredare il carro, appenachè agli occhi del poeta risvegliato apparisce Beatrice, colle ninfe e i candelabri, cioè la Chiesa adorna d' ogni virtù e d' ogni dono spi-

rituale. Se non si ammette questa interpretazione che armonizza con tutto il sistema allegorico del poeta, quel sonno non si potrebbe riferire che al poeta stesso e sarebbe inutile e irragionevole ornamento. L' obiezione che si potrebbe fare all' interpretazione da me proposta è in quel verso: « Nè la nota soffersi tutta quanta », perchè stando al significato della voce *soffrire* in Dante, si attribuirebbe la causa del sonno alla sublimità dell' inno. Ma, senza dire che questa obiezione può infirmare anche la spiegazione del Tomm. e dello Scartazz., perchè la pace sarebbe stata l' effetto d' una meraviglia. giudico che in questo luogo il *soffersi* non abbia il valore che ha p. es. nel IX del Purg., 61: Tal (l' angelo) nella faccia ch' io non lo soffersi; o nel 3° del Parad.: sì che da prima il viso non sofferse; ma significhi semplicemente: « non ricevetti l' impressione dell' intero canto. Non molto diverso è l' uso che di tal voce stessa fa Dante nel XXXI del Purg., v. 10: Poco sofferse (Beatrice il silenzio e l' impaccio di D.), poi disse: Che pense?; e nel 7° del Parad.: Poco sofferse me tal Beatrice: quantunque in cotesti due esempi ci sia l' idea d' uno stato penoso e molesto altrui. In ogni modo non s' accenna manifestamente che il sonno sia stato cagionato dall' incomportabile sublimità di quel canto, ma che assalse così improvvisamente il poeta, che questi non potè udire tutte le note.

(9) Per comprendere quanto siano complesse le simmetrie simboliche di Dante, si osservi che all' Eden fa riscontro per postura e anche nel senso morale Gerusalemme; ma a Gerusalemme si collega Creta, la quale pur essa si collega all' Eden. Gerusalemme e l' Eden sono contrapposti; Creta e Gerusalemme, Creta e l' Eden, moralmente congiunti. Nell' Eden l' uomo peccò, in Gerusalemme fu redento dall' uomo-Dio, e nell' Eden stesso, l' anima peccatrice, espiate le colpe, riconquista l' innocenza. Creta, imagine pagana dell' Eden biblico, è la seconda stazione dell' umanità peregrina con Enea verso occidente; ma rappresenta anch' essa un principio, una civiltà nuova, simboleggiata nel segreto allevamento di Giove. Roma integra questa serie dei centri dell' umana famiglia nel

suo cammino. Per tali accessori, scelti con tanta sapienza, la visione biblica di Daniele, che nel medio-evo si può dir forse il luogo comune d'ogni compendio di storia universale, si trasforma, e prende nuovi caratteri di verità e di grandezza.

(10) Si ricordi che Flegetonte era fiume di sangue, formato o delle lagrime converse in sangue, o del sangue stesso degli uomini. Dante, quantunque ignaro di greco, sapeva l'etimologia di Flegetonte (l'ardente), ma con profondo senso morale, lo imaginò bollente di sangue, non d'acqua.

(11) Parad. IX, 142.

(12) È osservabile che la parola giustizia ricorre più d'una volta in questo canto dedicato a celebrarla: « la viva *giustizia* che mi spira »; « sempre chi la *giustizia* a lui diparte », « quindi addolcisce la viva *giustizia* »; « a dimandar ragione a questo *giusto* ».

(13) Un esempio nella letteratura moderna ci è dato dall'inno manzoniano la Pentecoste, che comprende gli elementi dell'epica e della lirica, ed ha pure carattere rappresentativo. Primo pregio di quest'inno è il felicissimo concepimento della capacità propria del soggetto: il poeta ha fermato la sua attenzione non tanto sul prodigio della discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli raccolti nel Cenacolo, quanto sugli effetti di questo prodigio, che sono la missione stessa del Cristianesimo e il rinnovamento della società umana. Ma non è meno lodevole la proporzione delle parti e il modo di svolgere il concetto sì felicemenre intuito. Chi bene osservi, l'inno ha tre parti composte in mirabile unità. La prima, che si potrebbe dire epica, va dal principio alla strofa sesta: il poeta, guardando alla chiesa militante, se ne rappresenta nella fantasia la storia, e ritesse con rapida vivezza il dramma della passione, per giungere a quel solenne momento, in cui seguì il grande e solenne mutamento, che di pochi sconosciuti e fuggiaschi costituì la Chiesa del Dio vivo. La seconda parte a me pare che dalla similitudine bellissima della luce giunga fino alla undicesima strofa: essa può dirsi rappresentativa, inquantochè il poeta ritrae i primi effetti del prodigio, il rin-

novarsi del mondo per opera del cristianesimo. L' ultima parte che dalla strofa undecima va fino al termine dell' inno è veramente lirica: l' inno comincia qui, ma le due parti che precedono, così sapientemente armonizzanti fra loro, ci preparano a questa calda effusione del cuore. E quelle due parti stesse hanno carattere lirico: nella prima, una sola e grandiosa apostrofe che si spiega per cinque strofe; nella seconda, dopo la bella similitudine, l' apostrofe agl' idolatri; e sul fine della strofa l' apostrofe alle spose, e quindi la pietosa e commovente interrogazione alla schiava.

(14) Vedi uno scritto di G. Franciosi su questo argomento.

(15) È noto che i più intendono per questa donna benedetta la grazia illuminante, altri la giustizia, altri lo zelo del bene. Le ragioni del Casella che abbracciò meglio d' ogni altro illustratore tutto il sistema allegorico di Dante, mi persuadono a vedere nella martire siracusana il simbolo della giustizia, la luce nuova che deve illuminare il mondo. Sulla leggenda, sul nome, sull' uso che di questo simbolo Dante fece anche nel Convivio, fu scritto da parecchi, ma non compiutamente in modo da illustrare questa bella e poetica figura in tutte le sue parti.

(16) Molto si scrisse per chiarire il senso generale di questa visione e i simboli diversi che la compongono. Senza entrare per ora in una materia così controversa, mi basta accennare che pur interpretando l' albero mistico per l' impero e il carro per la chiesa, giova fare una distinzione, la quale sciolga il nodo avviluppato dei simboli. La pianta significa l' impero come divina istituzione, nella purezza della sua essenza; l' aquila gl' indegni imperatori che lo deturpavano colla violenza, il carro è la chiesa militante soggetta alle vicende dei tempi e degli uomini; onde si converte più tardi in un mostro orribile: Beatrice è la chiesa sposa di Cristo, incorruttibile nella sua essenza, come la fede e la scienza rivelata di cui è custode; perciò l' aquila non la tocca, nè la volpe l' offende, anzi è messa in fuga da lei. L' aquila passa, il carro muta, ma Beatrice veglia sempre sotto l' ombra amica della

pianta. Abbiamo qui pure duplice corrispondenza di simboli, ma duplicità non superflua, perchè generata del distinguere l'istituzione dagli uomini, il necessario dal contingente, il mutabile dall'immutabile.

(17) Dante e per l'abito dell'alto intelletto e per la disposizione dell'età sua, era inclinato a spiegare i fatti più notevoli e gli uomini più insigni come prodigiosi consigli o come privilegiati precursori della provvidenza divina. La raccolta delle leggi era preordinata da Dio, per racconciare il freno d'Italia, per preparare la sede dell'impero (Purg. VI). Nè il concetto dell'impero andava mai separato nella mente del poeta da quello degli ordinamenti civili (Cfr. Purg. XVI, 94 e 97).

(18) Benchè restauratore del sacro romano impero d'Occidente Carlo Magno era considerato dal poeta come difensore della fede cristiana contro i saraceni, secondochè glielo presentava la storia poetica e il romanzo. Perciò lo colloca non fra i giusti principi che formano l'aquila, ma tra gli spiriti militanti di Marte insieme con Orlando (Cfr. pure Inf. XXXI, 8).

(19) Era grande a quell'età l'influenza dell'etimologia a formare leggende miti e sìmboli. Dante ce ne dà più d'un esempio. Lasciando i giochi di parole che gli suggeriscono i significati dei nomi (Sapia, Felice, Giovanna, ecc.), egli trae partito dal nome Beatrice, dalla derivazione del nome Lucia, e qualcuno ha creduto anche di Matelda (Vedi Tommaseo, comm. a Dante, 502). Ora non potrebbe avere scelto Giustiniano a narratore delle glorie imperiali anche pel suo stesso nome che deriva da Giusto? Flegias, nocchiero dello Stige gli era noto per la favola, ma forse pensò anche all'etimologia del nome non ignota a quel tempo, e fece di lui un demonio stizzoso che presiede agli iracondi. Bernard De Chartres scrive: Flegias quia flegeia, idest ardens, victus dicitur (apud Cousin, Frag. de Philosoph. du moyen âge, 289). Noto di passaggio e per sola curiosità che negli scritti di quel tempo non è raro trovare idee e osservazioni che fanno pensare ad alcune notevoli invenzioni dantesche. Così, ad esempio, nello stesso De

Chartres: « Arboribus hoc corpus inferius est humanum, quia arbor si praecisa fuerit, rursus virescit, et rami ejus pullulant » (ib. 288). Dante imagina, com'è noto, che le anime dei suicidi siano non tanto incarcerate, quanto piuttosto incorporate negli alberi della trista selva. Da Virgilio trasse l'invenzione materiale, non la relazione morale fra la pena e la colpa, fra il corpo umano e la pianta.

APPENDICE

L'ONOMATOPEA NELLA DIVINA COMMEDIA

Nei libri di retorica scritti in servigio dei giovani si assegna un capitolo particolare all'onomatopea o armonia imitativa, senza darne un concetto determinato e ragionevole. Gli esempi che si recano sono quasi sempre gli stessi: i due famosi esametri virgiliani, qualche verso di Dante accentato sulla 4ª, 7ª e 10ª; il luogo descrittivo del Poliziano, imitato dal Tasso e pochi altri. Pare che per una fortuita combinazione di suoni, accaduta rare volte nella nostra poesia, s'ottenesse quel singolare effetto di ritrarre vivamente colla parola la cosa, che pochi poeti abbiano posseduto il segreto, usandolo economicamente, e che ora nella poesia moderna il tentativo non riesca più, o la fortuna non ci sia più benigna. Come possa conciliarsi l'op-

portunità del precetto e dell'esempio colla sua inutilità pratica, non si vede chiaro. A prima vista, sembra sagace la distinzione fra l'armonia imitatrice dei suoni naturali e quella che imita gli affetti; ma osservando bene, si scorge che non dà un' idea chiara e precisa. Il suono, dirò così, artificiale delle sillabe nella parola o nelle parole può imitare i suoni naturali; tanto è vero che molti verbi in ogni lingua si formano appunto in virtù di cotesta intenzione imitativa: ma l'affetto, ossia ogni moto e ogni passione dell'animo non s' imita, o meglio non si rappresenta, se non imitando o rappresentando l'espressione spontanea e immediata dello stesso affetto interiore. Ora, tale espressione non è forse naturalmente composta di suoni vari in vario modo disposti e combinati insieme? Anche la musica, anzi la musica per sua essenza, ritrae le passioni e gli stati dell'animo: la pace, il dolore, la disperazione, l'ira, e le passioni stesse in contrasto hanno voci e note che le rappresentano e suppliscono all'incapacità di quell'arte che non sa esprimere determinatamente il pensiero. Ma la parola è forma d'un pensiero e il senso d'un verso o d'un periodo non s'indovina per effetto di squisito sentire o di vivace fantasia, si coglie immediatamente. Se dunque un poeta lirico mi descrive, poniamo, lo sfogo d'un dolore chiuso per molto tempo nell'anima, come sento la parola, penso la cosa; veggo già l'uomo in atto, e quei suoni ingegnosamente trovati e quella rapidità quasi vertiginosa dei vocaboli

non imitano l'affetto, ma la manifestazione naturale di esso. Quindi si può dire che la musica, non potendo altro, cerchi veramente d'imitare coi suoni, coi tempi, colle pose e con ogni altro suo mezzo gli affetti; e che per l'arte nostra l'onomatopea sia soltanto un espediente e un aiuto, per cui s'aggiunge alla comprensione spirituale la rappresentazione sensibile. La musica e la poesia furono un tempo oosì strettamente unite ed anche ora si disposano così bene insieme, appunto perchè l'una ha bisogno dì essere compita dall'altra; onde l'onomatopea è, in un certo senso, l'effetto immediato e naturale della musica procurato con mezzi ingegnosi nell'arte della parola.

Tuttavia non è nè facile nè semplice il formarsi un vero e giusto concetto di questa armonia imitativa: sotto l'istromento delicato della riflessione, si moltiplicano le distinzioni e gli aspetti diversi e complicati della questione. Intanto, l'onomatopea s'intende nella prosodia moderna come s'intendeva nell'antica? ha gli stessi mezzi? Questa è la prima domanda, e rispondendo ad essa, delineo i confini del mio breve trattato, e posso tentar di giungere a un concetto ragionevole di cotesta armonia. Senza dubbio, l'effetto rappresentativo per mezzo dei suoni non doveva essere nell'antica prosodia molto diverso da quello della musica colla quale aveva tanta affinità e somiglianza: non dipingevano soltanto il suono e l'accento, ma concorrevano a questo effetto la lunghezza o

brevità delle sillabe, l'arsi e la tesi, le varie forme delle cesure, le più frequenti elisioni, la misura non rigorosamente sillabica del verso. Ogni più delicata sfumatura dell'imitazione era serbata alla prosodia greca e latina. Così il verso d'Omero:

δεινὴ δὲ. κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βίοιο (Il. A., 48),

benchè espressivo specialmente pei suoni e per gli accenti, è pittoresco anche per la cesura dopo l'arsi del 3° piede e per la disposizione dei piedi nell'esametro (1): prima due spondei lenti e gravi, e poi tre dattili scorrenti come le freccie del Dio. Nella prosodia nostra, perduta la differenza quantitativa delle sillabe, costretto il verso in un determinato numero di sillabe, l'effetto imitativo non si ottiene che per mezzo dei suoni, o colla disposizione ingegnosa delle parole secondo l'accento tonico (che imita insufficientemente l'organismo della metrica antica) (2), o variando l'accento ritmico che è il nuovo fondamento dell'armonia. Anzi questa libertà di accentuazione ritmica che gli antichi non avevano, pare ed è in alcuni casi un espediente utilissimo per l'onomatopea: ma è una libertà ristretta, e non se ne giovano che poche specie diversi e sovra ogni altra l'endecasillabo. Si può conchiudere dunque che la prosodia e la metrica antica si prestavano assai meglio della prosodia e della metrica moderna all'armonia imitativa. A noi rimane di comune coll'antica l'effetto rappresentativo del suono, prescindendo dalla

quantità delle sillabe: di proprio abbiamo l'accento ritmico, ossia una speciale collocazione delle sillabe toniche prevalenti, per formare una data armonia.

Ma si deve considerare soltanto il verso o l'intero periodo ritmico? È certo che l'armonia imitativa può anche risultare da due o più versi, nei quali si dispieghi armoniosamente in un periodo il concetto del poeta: una stanza, una strofa intera possono esser necessarie a produrre un effetto imitativo. Perciò il concetto dell'onomatopea si amplia ed ha strette attinenze coll'intero organismo della versificazione e collo studio d'ogni elemento musicale, introdotto non solo nella poesia, ma anche nella prosa. Il numero così sapientemente usato dai prosatori antichi, e con artificio non sempre felice e sempre di soverchio apparrscente dato dal Boccaccio alla semplice e piana struttura della prosa nostra (3), ora non è oggetto nè di cura nè di studio. Si crede di non poter allontanarsi dal tipo del periodare boccaccesco e accademico, se non facendo il periodo sciatto; e per paura delle brutte e sforzate inversioni che tennero il campo per tanti secoli, si fuggono anche le belle e naturali, con danno non solo dell'armonia che per sè non sarebbe dote pregevole, ma e dell'efficacia e dell'evidenza stessa.

Il mio proposito è assai più modesto: se sono corso fuori dei confini a tratteggiare il campo per uno studio compiuto dell'elemento musicale nella

prosa e nella poesia nostra, che dovrebbe essere parte di una nuova scienza dello stile da me vagheggiata, rientro tosto nella ristretta provincia dell'onomatopea studiata nel massimo dei nostri poeti. Quanto più è vasta e varia la materia del poeta, è tanto più facile imbattersi in esempi d'armonia imitativa. Nella lirica sono scarsi, e abbondanti nell'epica, perchè il poeta epico ha, per così dire, bisogno di tutta la natura, e non vi è scena o pittura che non sia costretto più d' una volta a introdurre nell' opera sua. Ora, qual epopea più vasta del poema dantesco? La natura non è dipinta da Dante solo per sè stessa, ma come segno visibile d'un ordine soprannaturale. Gli estremi del dolore e del godimento, la pace senza desiderio e il desiderio consolato dalla speranza, sono non tanto descritti con evidenza, quanto fatti sentire nell' atto della loro espressione. Come i mirabili intagli delle pareti nella prima cornice del Purgatorio, la poesia di Dante è un *visibile parlare* che trae partito non solo da una ricchezza inesauribile di parole e di costrutti, ma anche di suoni e d'accenti. Poi le occasioni che ha il poeta di mostrare l'abilità dell'arte sua sono molte e si può dire continue. La rapidità dei moti, la lentezza, la forza, la dolcezza, il terribile, il solenne, come in Dante hanno colori e forme sempre varie e nuove, così gli danno modo assai spesso di conseguire efficacia rappresentativa. Egli ha in questo un'arte propria e originale, che meglio si scoprirebbe, se più at-

tentamente si studiasse la prosodia e la versificazione del poema. Ho detto a bello studio un'arte, perchè io credo che i luoghi più insigni per onomatopea, i quali esamineremo tra poco, siano opera di riflessione, conforme ai principi di poetica da lui stabiliti nel De Vulgari eloquentia e nel Convivio. Se immiseriva qualche volta l'ingegno dietro a bisticci e alliterazioni fredde e inopportune, chi potrebbe dire effetto del caso quei versi meravigliosi dove e suoni e accenti dipingono le persone e le cose? S'aggiunga che non è difficile scoprire in Dante, anche in questa parte, certe norme speciali, come portava la tempra del suo ingegno libero e vario, ma insieme ordinato e sistematico.

Nessuno, ch'io sappia, ha posto mente ad una particolare tessitura della terzina dantesca, quando il poeta vuole che rappresenti e dipinga tre atti o tre momenti successivi d' un' azione. Ciascun verso chiude un pensiero: sono tre pennellate, tre tocchi brevi e rapidi. Si guardi la prima cantica: la scritta morta sull'entrar dell'Inferno principia in modo lugubre e solenne. I retori, vi notano, e giustamente, l'efficacia della triplice ripetizione, ma non osservano quanto conferisca a rappresentare la tristezza sconsolata del luogo la disposizione dei tre versi, che somigliano tre rintocchi di funerea campana (4). Le anime sono affollate davanti al giudice Minosse: si presentano una per volta; si confessano, odono il giudizio e

la sentenza, e precipitano. Questa successione rapida di azioni, così rapida come la giustizia di Dio che colpisce il peccatore, è ritratta nella tessitura della terzina: « Sempre dinanzi a lui ne stanno molte ecc. », nella quale è anche notevole l'accentuazione e la composizione ritmica del secondo e del terzo verso: il secondo, accentato sulla quarta, settima e decima, esprime, come esprimono di frequente i versi accentati in tal modo, un atto rapido, ma qui anche una certa tristezza, il cui sentimento nasce dalla continuità della rapida azione e dal contrasto fra la ripugnanza istintiva delle anime peccatrici e la forza divina che le soggioga e le spinge (5). Il terzo ha come due parti: i due sdruccioli indicano la prestezza dell'accusa e della condanna; la seconda parte, quasi tutta monosillabica, cogli accenti che pare si rincorrano, sull'ottava, nona e decima, rappresenta a meraviglia il precipitare dell'anima aggravata dal peso delle sue colpe. Del medesimo modo di disporre i versi fece uso Dante nello stesso Canto V, altre due volte, conchiudendo ciascuna delle due pietose narrazioni di Francesca; ed è notevole che il primo verso in ciascun esempio, esprimendo l'esito, la catastrofe del breve dramma, si collega ai precedenti e li compie: quindi si obbliga il lettore ad una breve pausa. Gli altri due sono pensieri soggiunti, rapidi, rotti come dai singulti della narratrice, commossa al ricordo de' suoi mali: « Galeotto fu il libro ecc. Quel giorno più ecc. »;

« Caina attende ecc; Queste parole ecc. » (6). Due altri bellissimi esempi ci porge il Canto successivo. Ciacco ha parlato, e non può aggiungere altre parole; o perchè vinto dal dolore, o perchè il breve termine del colloquio e della parziale sospensione del tormento, è sparito per sempre: « Più non ti dico, e più non ti rispondo ». Prima di cadere bocconi nel fango cogli altri bruti, straluna gli occhi per ineffabile angoscia; li tien fissi ancora un momento su quel vivo, pensando il dolce mondo, Firenze, i compagni, la libertà, la vita; ogni cara cosa che quel vivo rivedrà, ch'egli non rivedrà mai più: china la testa e cade. A questo punto la voce di Virgilio, come fosse la voce stessa del giudice, annunzia solennemente che quel caduto fino al giorno della gran sentenza non rileverà il capo, non si desterà dal torpore tormentoso: allora vagoleranno gli spiriti in cerca delle tombe, riassumeranno il corpo, e udranno il terribile: « Andate, o maledetti », che sarà in eterno ripercosso nel loro cuore. A queste due scene, l'una mirabile pittura degli affetti umani, l'altra sublime rappresentazione del novissimo giorno, aggiunge efficacia la disposizione dei versi; e chi voglia leggere convenientemente la prima terzina, deve fermarsi un poco non solo ad ogni verso, ma anche ad ogni parte del secondo, e dopo questo, fare una pausa alquanto più lunga. Così interpreterebbe veramente l'armonia imitativa della terzina stessa.

L'altra ha pure i suoni onomatopeici: i tre futuri, *tomba*, *in eterno*, *rimbomba* (7).

Allo stesso modo che Dante per raggiungere un effetto, chiude in ogni verso delle terzine recate un pensiero distinto, molte volte invece snoda e dispiega magnificamente il periodo ritmico, unendo insieme due o più terzine. Anche cotesto esame non è stato fatto, ch'io sappia, da alcuno; e non s'è scorto come il poeta, quantunque stretto dalla forma metrica della terzina e dalla obbligata concatenazione della rima, franco e snello periodeggia, come se il suo pensiero si movesse nel largo giro dell'ottava, o nella sconfinata libertà del verso sciolto. Mi restringo a notare soli pochi esempi, e quelli che hanno attinenza coll'argomento dell'onomatopea. A ritrarre Capaneo, non domato dalla pioggia di fuoco, grande e terribile nella sua folle pertinacia d'empio, Dante gli mette sulle labbra prima un periodo brevissimo, e imitativo: «Gridò: Qual fui vivo, tal son morto»; e subito dopo un altro che comprende ben tre terzine, e tien sospeso il pensiero principale fino all'ultimo verso della terza: la rapidità delle azioni supposte, la veemenza feroce della bestemmia e della sfida, il dileggio e il sarcasmo del dannato, che par imiti la voce piagnucolosa d'una femminetta sbigottita, sono meravigliosamente espressi nell'unità del periodo, che è da leggersi coll'ansietà e la foga, con cui si finge che l'abbia vomitato l'impenitente. E la rapidità si fa maggiore nei due ultimi versi del-

l'ultima terzina, quando s'avvicina il compimento del senso: nei due versi accentati allo stesso modo, e specialmente nel secondo, che fa proprio sentire la forza, anzi lo sforzo della vendetta non lieta: « E me saetti di tutta sua forza ». Più ardito, ma non meno efficace è il periodo ritmico in quel luogo del XXVI Canto, nel quale lo spirito d'Ulisse incarcerato nella fiammella vagolante dell'ottava bolgia, risponde all'invito di Virgilio e racconta l'estremo naufragio nell'oceano misterioso e deserto. Non parla subito, ma la fiammella comincia a crollarsi mormorando, quasichè l'agiti il vento; poi, come si muove dentro la lingua del peccatore, guizza e si dimena la cima della fiammella, e finalmente esce di fuori la voce, e il verso termina con un *quando*, che è anche la prima solenne parola della narrazione (8). Un altro esempio si trova nel Purgatorio ed è luogo insigne, nè credo mai avvertito, d'armonia imitativa, alla quale conferisce, oltre la tessitura del periodo, la sapiente accentuazione. I poeti si sono allontanati dalle anime degli invidiosi, e si ritrovano soli, nel silenzio del vespero; quando rapida come folgore giunge loro di contro una voce misteriosa: è la voce di Caino che grida la sua maledizione e la sua fuga e passa e si perde in un mormorio confuso che somiglia il rumor di tuono che si dilegua dopo il rombo improvviso. Tutto questo è in un periodo solo, il quale comprende due terzine, ed ha il moto rapido e fulmineo dello spirito in-

visibile, ma questa rapidità non è solo rappresentata dalle imagini della folgore e del tuono, ma fatta veramente sentire al lettore e nello sdrucciolo potente al principio del secondo verso e ancor meglio negli accenti dei due successivi:

Voce che giùnse di còntra dicèndo:
Ancideràmmi qualùnque m'apprènde;

i quali sostenuti nella lettura, quasi incalzandosi e rincorrendosi, a meraviglia ritraggono il trapassar velocissimo del grido forte e angoscioso: ed è pur sagacemente composto l'ultimo verso che coi due sdruccioli richiama il momento dello scoppio subitaneo (9). Con tale maestrevole disposizione delle parole sdrucciole e piane, o colla frequenza dei monosillabi e degli iati, ottiene il poeta mirabili effetti onomatopeici. Anche qui accennerò i luoghi meno considerati, appunto perchè vi è più recondita l'arte del poeta. Nella famosa descrizione del tramonto onde ha principio il canto ottavo del purgatorio, i versi e la collocazione armonica delle parole secondano il sentimento che vi si racchiude: ciascun verso è composto in modo da poterlo leggere staccandone gli elementi, e posando un poco la voce sopra ogni parola; ma è altresì bisogno di congiungerla ad una o a due delle prime parole del verso che segue, dove è l'idea nuova e delicata: ..... « Ai navìganti » ..... « lo dì » ..... « punge ». L'ultimo verso poi che sembra negletto e cascante fa che sentiamo quasi il venir meno della luce, e l'affievolirsi e l'oscillare dei mesti suoni in quella

pace dell'ultima ora del giorno. Chi non sente l'affanno e la stanchezza dello straordinario cammino in quelle parole che Dante rivolge a Casella perchè voglia confortarlo d'un canto amoroso:

> . . . .
> l'anima mia che colla sua persona
> Venendo qui è affannata tanto?

Qualche volta il collocamento opportuno di una efficace parola ritrae un affetto. Si ricordi nell'apostrofe all'Italia il verso:

> Cerca, *misera*, intorno dalle prode:

quella parola è come un grido straziante del poeta, ma insieme una voce di compassione che tempera l'acerbità del rimprovero. Nè minor forza ha sulle labbra di Nino giudice di Gallura, che mosso da dritto zelo rimprovera e ad un tempo compiange la moglie che infedele alla sua memoria trasmutò le bende vedovili,

> Le quai convien che *misera* ancor brami. (11)

In questi due esempi ogni anima gentile sente che la voce di Dante e di Nino è voce di pianto. Effetti onomatopeici degni di nota sa conseguire il poeta unendo alla sapiente collocazione delle parole l'uso non meno sapiente delle figure e d'ogni altro mezzo dello stile. Oderisi da Gubbio, torcendosi di sotto il grave peso che lo impaccia, con fatica riesce a vedere e a conoscere il poeta e a chiamarlo perchè gli si accosti e lo ascolti: questo sforzo supremo, e la gioia di parlare con un vivo

e la paura dl perdere un' occasione che non si presenterà mai più sono rappresentate dal polisindeto di quel verso:

> E videmi e conobbemi e chiamava.

La stessa figura e la disposizione dei vocaboli rende al vivo l'ansietà e la desolazione di Roma vedovata del suo imperatore, dando a una personificazione che sarebbe per sè fredda e inefficace l'affetto e la passione d'una persona viva. Le anime dei morti violentemente che corrono dietro al poeta e lo supplicano d'arrestarsi e di udir loro novelle, fanno sentire l'ardore del desiderio e la paura di non essere soddisfatte in quelle due interrogazioni di dolce affettuoso rimprovero:

> Deh perchè vai, deh perchè non t'arresti? (12)

Così l'esclamazione e il seguire immediato d'un altro pensiero dipingono a meraviglia come si commuove e s'infiamma lo spirito beato di Cacciaguida al fluir dei ricordi; senza che la narrazione perda punto di quella schiettezza e intimità che armonizza colla semplicità dei costumi dell'antica Firenze e delle sue donne:

> O fortunate! e ciascuna era certa . . . . (13)

Anche dal raddoppiamento sa trarre partito il poeta, ossia che Virgilio, per incorarlo, gli rammenti con forza quante volte l'avea scampato; sia che descriva il muoversi della bruna onda di Lete o l'incoraggiarsi a vicenda dei furiosi lapidatori a martoriare il protomartire; o la rapidità a cui si

riconsigliano gli accidiosi; o lo staccarsi della navicella dal lido: o il fissarsi degli sguardi maravigliati delle anime solo sopra la persona di Dante che rompe i raggi solari, o la domanda dell'ingannato Niccolò nella terribile ironia della scena dei simoniaci (14). E suoni convenienti e abile uso di vocaboli sdruccioli o tronchi o piani; e disposizione accorta d'accenti e scelta opportuna di rime non mancano mai a rappresentare atti, passioni, qualità svariatissime, come ad esempio: la lentezza secondo le varie circostanze che ne mutano il carattere; o la subita e ferma risoluzione, o la rapidità dei moti e degli eventi, o la fatica nel trarre il respiro; o lo sforzo; o la velocità o lo sforzo insieme ecc. (15). Si può dir anzi che ogni cantica, secondo la natura degli atti e delle passioni che rappresenta abbia i suoi colori, eleggendo le rime e i suoni più confacenti; e in particolar modo alcuni canti in ogni cantica: così nell'Inferno, le rime si fanno aspre e chiocce specialmente nella descrizione dei più gravi tormenti, quando il senso della pietà non si desta più nel cuor del poeta, e nessuna voce gentile si leva tra le grida e le imprecazioni dei dannati. Nel canto ventesimo primo abbondano le uscite aspre nelle rime e i suoni onomatopeici: già il verso ottavo ci fa sentire colla sua cacofonia sapiente (16) il bollir della pece, e a mano a mano che si procede nel canto crescono e spesseggiano i suoni cupi e le rime dure e abilmente variate: *Uro*, *olto*, *er-*

chio, affi, alli, asa, atta, ecc. le quali insieme colla scelta delle pittoresche parole coloriscono maravigliosamente la scena; come nel canto appresso, dove le vecchie retoriche non sapevano altro notare d'onomatopeico che la similitudine dei ranocchi, l'efficacia della comica descrizione non nasce meno dalla vivezza dei vocaboli e dei modi che dalla varietà dei suoni e delle rime. Egual arte dispiega il poeta verso la fine del canto XXIV e per tutto il successivo, nel quale è notevole la copia svariata delle rime, non mai ripetute nè sforzate come avviene pur qualche volta al poeta. E nel ventesimo quinto i suoni aperti e cupi conferiscono a rappresentare la furia d'Atamante, il disperato dolore d'Ecuba « forsennata latrò sì come cane »; e il sonar dell'epa croia di mastro Adamo, e il lurido aspetto di quegli idropici, e la sconcia contesa. Senza dire di quei luoghi ov' è un'intenzione onomatopeica diretta e palese: così nel XXXI canto l'accozzo di parole prive di senso che Dante mette sulla bocca di Nembrot, e nel XXXII la terzina 28.ª, e specialmente l'ultimo verso:

Non avria pur dell'orlo fatto cricch.

La dolcezza dei suoni fin dal principio del Purgatorio ci fa accorti che siamo usciti dagli orrori infernali, armonizzando coll'aere sereno e aperto; e questa tempra d'armonia informa tutta la seconda cantica fino a quella scena bellissima di Beatrice che solvendosi nell'azzurro del cielo

ne fa pregustare i gaudi del Paradiso vicino. Ma quantunque tal carattere prevalga e signoreggi, per la speciale qualità della cantica, non mancano asprezze volute di rima e suoni cupi che dànno risalto alle tinte oscure di qualche luogo del Purgatorio. È tutta soave quella terzina che con stupenda semplicità dipinge l'avvicinarsi dell'angelo dell'umiltà, ma al principio del canto ventesimo quando il poeta inveisce contro il maledetto vizio tornano le rime chiocce a ricordare i passi più lugubri dell'Inferno (confronta le terzine 3ª e 4ª); e in tutto il canto è da osservarsi, oltre la concitazione e la foga nell'invettiva di Ugo Capeto, come alle dolci e temperate prevalgono le rime rudi ed aspre, e vi si può notare qua e là qualche crudezza d'espressione che meglio ricorda il figlio del beccajo che il capostipite d'una stirpe reale, o un'anima vicina alla gloria del cielo. La stessa osservazione si può fare anche sulla terza cantica appunto perchè accoglie il divino e l'umano e insieme colle descrizioni svariate delle danze, dei canti e della luce, l'acerba invettiva e l'aspra rampogna. Quel mirabile canto XXX, ov'è tanta dovizia di colori, di forme, di vaghe similitudini, di rime dolci e variamente efficaci per rappresentare l'Empireo, finisce in modo lugubre, e i suoni stessi, oltrechè i concetti, richiamano alla mente i tristi fori della bolgia dei simoniaci. Senonchè, come nel Purgatorio la rappresentazione dell'umano tiene dello schietto e del famigliare, così nel Pa-

radiso ha carattere solenne e profetico anche nei luoghi stessi dove la parola è più cruda e più stridente la rima. Valga per tutti l'esempio del canto XXVII (v. 22 e seg.): ivi l'efficace ripresa: « il luogo mio, il luogo mio », attenua la spiacevole impressione delle parole e dei concetti che seguono (17). Ma una certa paesana schiettezza si contempera alla solennità dei rimproveri e alla maestà del luogo e del narratore in quella parte del discorso di Cacciaguida, che ritrae i costumi delle grandi casate fiorentine. Quivi s'inaspriscono i suoni, come la parola morde e taglia; e pare che aprendosi il velo di luce che nasconde lo spirito, ci comparisca la persona di Cacciaguida non fregiato della croce, non tinto del sangue del suo martirio; sì vestito di onesti panni fiorentini e in atto di giudicare con franchezza e rettitudine quelle degeneri famiglie. Ed è fra gli altri notevole quel verso che squarcia la bocca a pronunziarlo e colpisce col suono stesso:

L'oltracotata schiatta che s'indraca

Lasciando di toccare di quei versi, in cui l'onomatopea nasce dalla speciale qualità della parola: « *tin tin* sonando ecc. »; « di molte corde fan dolce *tintinno* » (X, 48; XIV, 40); anche in questa cantica è ammirabile la varietà eon cui si rappresenta il concetto dei moti veloci, che necessariamente ricorre di spesso, dovendo il poeta significare le sue rapide ascensioni dall'uno all'altro cielo, e il subito apparire e scomparir de-

gli spiriti. Onde frequente l'imagine della folgore e della corda pinta dall'arco. Notevoli fra gli altri per onomatopea mi sembrano questi luoghi: « Corre e correndo gli parve esser tardo »; « Poi come turbo tutto in su s'accolse »; « ..... tremolava un lampo Subito e spesso a guisa di baleno. Degno di nota è ancora l'uso dell'iato non solo in questa ma anche nelle altre due cantiche; e sottilmente cercando si vede che in ciascun luogo quell'uso ha la sua propria ragione. La forza del moto violento si palesa in quel passo dell'Inferno:

> Cozzaro insieme: tan*ta i*ra li vinse,

anche per la forma stessa del periodo; la fatica d'un doloroso peregrinare si sente in quel del Purgatorio:

> Senza la qual per que*sto as*pro deserto;

la singolarità e altezza della simbolica pianta è ben ritratta in quel verso del Purgatorio stesso:

> E noi venimmo al gran*de a*rbore adesso ecc. (18)

In quest' ultimo esempio abbiamo due iati: il primo, per così dire, in *arsi,* il secondo in *tesi (re a).*

Con questo rapido esame, chiamando l'attenzione sopra alcuni luoghi non considerati, ho voluto specialmente mostrare sotto quanti aspetti l'onomatopea si presenti, come si colleghi all'arte dello stile, alla qualità del concetto; come non sia solo nella parola, ma nel verso e nell'ordito della terzina e del periodo, e qualchevolta in tratti interi; come abbia attinenza col carattere delle varie

pitture dei canti e delle cantiche stesse. Sia pure imperfetto e appena sbozzato questo mio studio: gioverà almeno a segnar la via, a far conoscere quante non infruttuose e non vane ricerche si possano ancora fare in questo divino poema, ricercato, scrutato e tormentato in tanti modi; ed anche nel ristretto campo dell'onomatopea, varrà se non altro a persuadere che c'è da esercitar la pazienza e l'acutezza dello studioso su qualche cosa di più e di meglio della famosa similitudine del tizzo verde che destò l'ammirazione di tante generazioni di retori.

NOTE

(1) Il Foscolo osserva: « verso che imita a principio con le consonanti il suono dell'arco, e che terminando con iati protratti e con vocali acute fischia come il dardo che fende l'aria. Non ho saputo imitarlo ». Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo. — Brescia per Nicolò Bettoni, 1807 a pag. 6).

(2) Coll'accoppiamento di parole sdrucciole e piane si possono ottenere anche nella nostra lingua effetti onomatopeici non dissimili da quelli che ottenevano i latini e i greci per mezzo dei loro dattili e spondei. Un bell'esempio ce ne porge il Tasso in quel verso:

Infaticabilmente agili e preste:

il lungo avverbio obbliga il lettore a leggerlo lentamente e rende la costanza del volo angelico, laddove l'ultima parte del verso che arieggia i due ultimi piedi dell'esametro (e qui l'aggettivo sdrucciolo ha veramente la forza di un dattilo) rappresenta la rapidezza e l'agilità di Gabriello. E nella stessa descrizione è assai rappresentativo il verso:

Drizzò precipitando il volo ingiuso;

dove, come prima l'avverbio tratteneva la voce del leggente, così l'affretta il gerundio.

Gli avverbi in *mente* appunto per la loro lunghezza fanno spesso buon giuoco al poeta: così la facilità del salire è assai ben dipinta dall'avverbio in quel verso del Purgatorio (XII, 31): « E agevolemente omai si sale ». Ed è noto che nell'uso di cotesti avverbi i poeti godono una certa libertà sia nell'accentuazione per cui si divide l'avverbio composto nei suoi elementi;

sia nel terminare il verso colla prima parte riportando al successivo la seconda. Nel Petrarca:

Nemica naturàl — mente di pace;

e in Dante con maggior licenza:

Cotanto glo-rïosamente accolto:

(V. Parad. XI., 7; ib. XXIV, 16, 17 e la nota del Tommaseo a questo luogo).

(3) Come non tutte le inversioni sono viziose o stentate o vane, ma ce ne sono di belle e sapienti, così non è sempre nel Boccaccio costruito il periodo in modo da lusingare soltanto l'orecchio secondo quello squisito senso d'armonia che il novellatore fiorentino possedeva. Si osservi nella novella di madama Beritola il periodo: « Madama Beritola, finito il suo diurno lamento ecc..... cadde in sul lito »: la cui struttura è veramente mirabile, perchè, secondo richiede il naturale succedersi degli atti e degli affetti nella misera madre, sono disposte e collegate le parti di esso; e quasi tutte le inversioni gli aggiungono bellezza e forza; e come nella prima parte, la lunghezza e la lenta armonia delle proposizioni tiene sospesa l'attenzione, anche colle pause accorte (*vi trovò*, *si meravigliò*; *dietro tirarsi il legnetto*; *aver perduti i figliuoli*); così nell'ultima, cambiandosi in un procedere affrettato, e coll'incalzarsi quasi affannoso degli epiteti, rappresenta il precipitar dell'azione, e ci prepara di momento in momento alla catastrofe sino alla chiusa scultoria: *cadde sul lito.* (V. pure Nov. 2, V. Giorn.: 2, 3-7; Nov. 3, X. Giorn. 4-4; Nov. 10, Giorn. X. 5-10; 8-5).

(4) Cfr. Inf. XIII 4, 5, 6; XXXIII, 64, 65, 66. Un esempio è anche nel Purgatorio (II, 49, 50, 51), il solo di tutta la cantica, se ho esaminato bene. Anche il Paradiso ha un solo esempio (I, 11, 116, 117) e di poco momento.

(5) Inf. III, 74; 124, 125, 126. È notevole che alle anime dannate e alle beate il poeta attribuisce una soprannaturale prontezza: quelle sono spronate dalla Giustizia che le spinge

al tormento, mutando in acre desiderio la stessa paura (inf. 3°, 124-127); queste dall'Amore, onde prevengono la domanda del poeta, e parlano di Dio e di sè. Alla prontezza dell'affetto consuona la rapidità del moto, che unito al canto e alla luce forma il triplice elemento della beatitudine. Anche le anime espianti son pronte, ma non compiacciono tanto al poeta, quanto alla brama che hanno ardente di esser ricordate ai vivi, da cui aspettano carità di preghiere. Ai beati il dire cresce la letizia, ai dannati incrudisce la pena; e, salvo Francesca, chiamata in nome dell'amore, e Brunetto, mosso dall'affezione, gli altri o parlano al vivo perchè gli rinfami, o a lui che deve infamarli, nolenti, ma incalzati dalla giustizia, debbono confessare la vita rea. Onde terribilmeute ironico mi pare quel: *se puoi*, *fa motto* nelle prime parole rivolte da Dante a Nicolò 3° (cfr. inf. XXVII, 61-66).

(6) Qui la tessitura della terzina serve a dare forza e solennità al vaticinio, come si vede anche meglio in altri esempi della stessa cantica, nei quali ogni verso è una sentenza e si ritrae il fare incisivo di chi proferisce un giudizio (Inf. VIII, 46, 47, 48; XV, 67, 68, 69).

(7) Si vegga per contrapposto nel canto XXX del Purgatorio (13, 14, 15) la descrizione del risorgere dell'anime beate.

(8) Cfr. per una certa somiglianza nella posizione del *quando*: Inf. XXXI 16, 17, 18; terzina notevole per armonia imitativa, specialmente nell'ultimo verso.

(9) La rapidità delle voci che passano e l'eco di esse si dipinge con vivezza anche nel canto XIII, 25-36; dove è ingegnosamente composto il verso 25 che ritrae il ripetersi e l'affievolirsi della voce che s'allontana via via per il balzo:

E dietro a noi l'andò *reiterando*.

Osservabile è pure una delle tante simmetrie Dantesche: all'entrar nel balzo vengono e passano le voci che ricordano esempi di carità; all'uscir del balzo non meno rapide vengono e passano voci che gridano esempi d'invidia punita.

(10) Altri esempi di versi tessuti in modo che si debbano leggere con efficace lentezza staccando una parola dall'altra, sono i seguenti: nello stesso canto II la similitudine compresa nel verso 134:

Come uom che va, ne' sa dove riesca;

in cui i monosillabi prevalgono ai bisillabi: nel IV°, nella comica pittura di Belacqua:

E disse: Va su tu, che se' valente:

in esso la voce deve fare la posa principale sui tre monosillabi che costituiscono la parte di mezzo, e un'accorta inflessione può far sentire quel non so che di bonariamente ironico, che è nelle parole del pigro fiorentino. Nel XV°, il verso:

Perchè hai tu così verso noi fatto?

che tanto somiglia ad un esametro spondaico, dipinge nella sua lentezza il velato e soave rimprovero di Maria al divino adolescente.

Cfr. anche: Purg. XII, 37; XX, 82 83; XXXI, 16; Inf. XXXIII, 78; Par. XVII, 48; XXI, 37. Si rammenti l'osservazione che si è fatta nel II capitolo intorno al verso:

Come per acqua cupa cosa grave.

(11 Cfr. Inf. XVII, 109; Purg. XIX, 112, 113, ove è notevole l'inversione sforzata e rara in Dante.

(12) Assai viva e drammatica è la pittura che Dante fa (Purg. V, 22-57) di questi spiriti, nè so che altri abbia notato l'ingegnosa composizione di tutto quel luogo. Dante e Virgilio salgono al secondo balzo dell'antipurgatorio: per la costa di traverso s'avanzano gli spiriti cantando il salmo di penitenza; ma accortisi che Dante è vivo, mutano il canto in una lunga esclamazione di maraviglia (si noti per l'onomatopea specialmente il v. 27). Allora si staccano due dalla turba, come fossero messaggi, corrono verso i poeti, domandano, sentono la risposta di Virgilio e ritornano rapidi al pari di meteore luminose ai compagni: riferiscono il gran prodigio d'un vivente

che visita il regno dei morti; e tutta la schiera corre sfrenata incontro a cotesto vivo. Fin qui il poeta ha saputo dare vita e rapidità alla scena con pochi e rapidi tocchi: per darle affetto e naturalezza, finge che la sua guida lo consigli non d'arrestarsi, ma di rispondere alle preghiere delle anime, procedendo:

Però pur va ed in andando ascolta.

Le anime che vorrebbero parlare e veggono il poeta continuar la via, gli gridano di fermarsi; ma perchè Dante non s'arresta, gli muovono quel dolce e mesto rimprovero, ed esprimono quasi in fretta la loro condizione e il loro desiderio, colla trepidazione di chi ha concepito una subita incredibile speranza e teme di perderla per sempre. Immemori un momento dell'espiazione e del cielo, pensano alla terra, ai loro cari a quel vivo che potrebbe parlar di loro nel mondo. Tanto effetto Dante raggiunse col semplice mezzo d'una accorta finzione.

Meritano di esser considerati, quantunque non tutti abbiano virtù onomatopeica, i seguenti periodi ritmici. Nella prima cantica: XIII, 40-43; (si noti che il senso non si compie se non a mezzo del verso o a principio del successivo: *parole e sangue... cadere:* perciò le pause necessarie che rappresentano bene l'animo sospeso del poeta innanzi al singolare prodigio della selva desolata); XVIII, 82-94; XXXII, 73-78. Nella seconda: I°, 76-87; V°, 100-102; VI°, 67-75; 118-126 colla punteggiatura proposta giudiziosamente dal Fanfani e accettata dallo Scartazzini.

In quell'apostrofe, come sono tutti i sentimenti che accendono il magnanimo cuor del poeta: dolore acerbo, ira giusta, pietà profonda, e tutte le note e le forme della lirica: l'invettiva che cresce fino all'imprecazione; l'imprecazione che si muta in un doloroso invito; la preghiera che muore nel riso amaro dell'ironia, la quale, inacerbitasi fino al sarcasmo, si cambia in un accento di dolore che ritorna e suggella il canto; così tutta questa varietá di forme e di pensieri è se-

condata dalla varia struttura dei periodi ritmici. Anzi par quasi un solo periodo con poche pause: tanto l'onda degli affetti sospinge il doloroso poeta: *cerca*.. *ahi!*.. *oh Alberto*; e la foga si sente in ispecial modo in quella quadruplice ripetizione di *Vieni* e cresce fino al verso:

A vergognarti vien della tua fama.

Allora il dire si fa più lento e solenne; lentezza e solennità che conviene alla mesta preghiera, ma la foga ritorna nella pittura ironica delle virtù fiorentine, fino a quel verso così efficace anche per l'ironia mista:

Tu ricca, tu con pace, tu con senno.

Nella stessa cantica: XI, 103-108; 133-138, nel qual luogo la terzina 133-135, e segnatamente i due versi accentati allo stesso modo indicano la risolutezza e la costanza dell'atto umile e ripugnante all'indole del superbo Salvani, atto, cui ogni indugio od incertezza avrebbe reso meno meritorio. (Nota per contrario nel canto XXVIII dell'Inferno, v. 139-141 l'uniforme accentuazione senza alcun fine artistico); XIII, 122-117, non bello però e il solo luogo, credo, ove Dante coll'ultimo verso d'una terzina comincia un nuovo periodo; XV, 106-114; XXIII, 40-43, che somiglia nell'andamento a quello del XV, inf. 22-30; e finalmente tutto il canto XXX notevole per ricchezza di ritmi, come sono i canti più insigni del poema. Nella III. cantica: I°, 64-69; IV°, 139-142; V°, 1-6; XXIII, 97-100, e tutto il periodare di quel canto e degli ultimi quattro (specialmente il XXX, XXXI, XXXIII).

(13) Anche in questo canto è da notarsi il periodare, che qui ritrae appunto la schiettezza e l'intimità, le quali, come si è detto, sono il carattere proprio di questa parte del discorso di Cacciaguida (XV, 97-148): intimità che meglio risalta dal fare solenne dei versi precedenti, in cui si descrive l'apparizione dello spirito e il primo saluto. Rapida e semplice è la narrazione, ma calda: onde il *non* ripetuto in quattro terzine consecutive, e il polisindeto nei versi 113-117, che si ripiglia dopo l'esclamazione da me notata; e quella crescente

commozione, come di chi richiama dolci memorie, nelle due scene domestiche sì delicatamente ritratte e nella terzina che compendia la descrizione di quel vivere virtuoso e felice:

> A così riposato, a così bello
> Viver di cittadini, a così fida
> Cittadinanza, a così dolce ostello....

e l'affrettarsi delle circostanze biografiche verso la fine, meno la perifrasi poco opportuna, anche perchè ritarda la rapidità del racconto; finchè si giunge all'ultimo verso: la morte gloriosa e la beatitudine del cielo.

(14) Purg. XXVII, 22; ib, XXVIII, 31; ib., XV, 106-108 (ed è a notarsi il periodo ritmico tutto intero, che comprende tre terzine, e l'efficacia del collegare l'avverbio del v. 107 alle parole del successivo, e della forte posa sul *pur* prima della ripetizione: il Costa pone i due punti dopo *sè*; ma ne egli, nè il Betti che loda quel modo di punteggiare, s'accorsero della forza onomatopeica del monosillabo.) ib. XVIII, 103: Inf. XVII, 101: Purg. V, 9: Inf. XIX, 52-53.

(15) Cfr. Inf. VIII, 14 (leggendi *aer* e non *aere*, come porta la Nidob. seg. dall'ediz. pad.; fiorent. del 1837 e dal Costa): XII, 108; XIII, 106 (si consideri l'efficacia di quel lungo verbo *strascineremo*, che nella lettura si scompone nelle sue parti posando la voce sopra ciascuna. Invece nel verso 66 del canto IX il lungo sdrucciolo *tremavano* fa sentir quasi il propagarsi del romore spaventoso per ambedue le sponde. Notevolissimo è tutto il periodo ritmico della similitudine che ritrae coll'asindeto gli effetti disastrosi della subita bufera; e col verso composto a guisa di quelli indicati nella nota 10.ª dipinge l'avanzarsi della forza poderosa); XIII, 125, 126; XII, 63; XIV, 24 (anche in questo luogo la virtù onomatopeica è nel lungo avverbio); XIV, 30 (verso tutto composto di bisillabi a modo di quelli osservati nella nota 10); XV, 5; XVI. 3; 136; XVII, 25; 85-87 (terzina che rende i brividi del febbricitante); 115; 136; XIX, 64-66; XXI, 30; 67; XXII, 126; 146, 147: XXIII 67-69 (nota nello stesso canto la terzina 127-

129, che ha senza ragione d'onomatopea tre alliterazioni: oce, ece, ace) XXIV, 44; 52-54; 115: 124-126; 146; XXV, 24; 81; 137; XXVI, 36; XXVII, 132; XXX, 11; XXXI, 145. Purg. II, 41: IX, 29; X, 9; XII, 70; XXXII, 115; XXXIII, 54. Par. V°, 91-93; VII, 8; XXVIII, 129; XXIX, 57.

(16) Non sempre sono tali le cacofonie, e oltre a quella notata più sopra, vedi: Inf. XXVIII, 36; Purg. XXIII, 102 (cfr. la nota del Tommaseo a questo luogo). Un bell'esempio di efficacia onomatopeica ci porgono le due terzine del canto XVIII, v. 103-108; le cui rime ritraggono, nella prima, i lamenti e gli atti dei lusinghieri, e nella seconda, l'umore appiccicaticcio ond'eran grommate le pareti della poco pulita bolgia.

(17) Altri esempi di queste riprese ho trovato nel Purgatorio: XXIX, 117-118; XXVII, 91, 92: XXXII, 65, 66. Cfr. Par. XII, 6, 7; XXX, 39-42; ma non sempre il ripigliamento serve all'armonia imitativa.

(18) Cfr. Parad. XXXIII, 118. Altri luoghi di questa cantica notevoli per potenza onomatopeica son registrati sopra nella nota 15ª, dove ho raccolto esempi di svariata onomatopea. Si potrebbe aggiungere: XVII, 48 (per la solenne lentezza ben appropriata, come si è detto, ai vaticini e ai gravi giudizi: cfr. Purg. XV, 29, 30); XXI, 135; XXIII, 25 (dove la lunghezza dello sdrucciolo pare che in qualche modo dipinga il diffondersi del chiaror lunare nella notta serena, e aggiunge vaghezza alla bellissima imagine); XXV, 111 (cfr., per somiglianza di ritmo: Purg. VIII, 24; XXIII, 21); ib., 135; XXVI°, 85. Nel XXX, 95, 97, 99 è osservabile la triplice ripetizione della medesima parola *vidi* (Cfr. Scartazzini, Vol. 3, pag. 813).

FINE DELLA PARTE I.

INDICE.